

## هذه المرجعية ١١

رئيس التحرير

تتسارع وتائر الأحداث في العالم، ويتزايد اهتمام الناس بها، ويكثر متابعوها.. بعد أن صار متيسراً ذلك، لتوافر الاتصالات وتقاناتها العالية، تلك التي تتطور باطراد، وتأثير ذلك على وسائل الإعلام المتنوعة التي يزداد حضورها في المجالات المتعددة والمناسبات المختلفة..

ويترافق الكثير من الوقائع (ولاسيما في أثناء النقل المباشر) مع الترجمة الفورية، التي تتطلب كفاءة عالية في الفهم والصياغة والبلاغة والطلاقة... وقد لا تخلو من ارتجال وتجاوز، لكنها.. على الأقل.. تضع المتابع في جوار الحدث وفحوى القول..

في المجال ذاته، وبعد الانتشار الواسع لشبكة (الانترنت)، وازدياد المشتركين فيها، فقد كثُر استخدام بعض برامج الترجمات المباشرة للنصوص، والتي قد تعطي المتصفح بعضاً من حيثيات الموضوع، وتختلف درجة مقاربتها ومستويات أخطائها وصياغاتها حسب البرامج وتحديثها.

وقد ازدادت في الوقت نفسه عمليات الاستعانة بما يرد عبر (الانترنت) سواء أكان مترجماً، أو بعد القيام بترجمته، لتقديره أخباراً أو تعليقات أو نصوصاً أو مصادر معلومات أو مراجع في المطبوعات الورقية بأشكالها.. بدرجات مختلفة من حيث جودة الترجمة، واستيعاب الموضوع، والدخول الجدي في ثباته، والاستعراض الموضوعي لعناصره المفيدة..

ويبدو هذا الأمر بعيداً عن أية متابعة مسؤولة أو اهتمام من أية جهة ثقافية أو سواها.. وهل يكفي في كثير من الأحيان أن تقرأ عبارة (عن الانترنت) في نهاية المادة المنشورة... دون الإشارة إلى الموقع المأخوذة منه، أو الكاتب، أو المناسبة، أو التاريخ...؟!

فأي منحىً محدد يستفاد منه، وأية مرجعية موثوقة يرتكن إليها في مثل هذا الإرجاع؟! ناهيك عن المصادقية والتوثيقية والجدوى... وعدم إمكانية التثبت من النص الأصلي قبل التدقيق في موضوع الترجمة وصلاحياتها، والسؤال: عمن سيقوم بهذه المهمة، شخصاً كان أو مجموعة.. جهة رسمية أو غير رسمية..

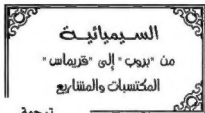
ولاشك في أن هذا الأمر ذو أهمية وخطورة، ولا سيما إذا كانت المعلومات غير دقيقة، والمصطلحات غير واضحة، وحتى أسماء الأشخاص أو الكائنات الأخرى أو الأشياء غير أكيدة، إضافة إلى ما يمكن أن يُدسّ من أفكار مضلّة، وآراء شخصية ذات غايات غير نبيلة، ووقائع مغايرة.. وقد تُردّ للأسف بكل أخطائها في الدوريات وربما في الكتب..

ومع تقديرنا العالي لفسحة الحرية التي يقدمها هذا الحيز الشاسع، وإمكانية التواصل التي يؤمنها رأياً ومعرفة واطلاعاً.. فإن استسهال الكتابة فيه وسهولة الوصول إلى الكثير وأريحية الحصول على الكثير، أدت وتؤدي إلى استسهال النقل منه إلى الحيز الطباعي، مع ما يترافق ذلك من مثالب لدى الذين ليست لديهم جدية التعامل مع الثقافة والإبداع هاجساً وقلقاً ومشروعاً..

ورغم ازدياد هذه الظاهرة، وقابلية تزايدها مع تكاثر المشتركين في الشبكة العالمية ومتابعيها.. فإنها تبقى دون أي اهتمام نقدي موضوعي -حسب ما أعلم- ويتضاعف الموضوع خطورة حين (يستفاد) مما هو موجود في الشبكة جزئياً أو كلياً دون الإشارة حتى إلى (الانترنت)، ويتم تبنيه كنتاج بحثي أو إبداعي خاص..

وإذا كان هذا الأمر يحدث حتى في الطباعة الورقية بهذه النسبة أو تلك، رغم أن إمكانية (اكتشاف) الحالة أكثر احتمالاً منه في (الانترنت)، فما الذي يمنع أو يحد من مثل هذه (الأفعال) هنا، ومن الذي سيكتشف؟! ومن الذي سيحاسب؟! وكيف السبيل إلى ذلك حتى إن كان الشك قائماً؟! وبالتالي كيف يمكن اعتماد (الانترنت) مرجعية ثقافية مأمونة من دون الإساءة إلى أحد؟!

أقول هذا الكلام في هذه الدورية التي تعنى بالآداب العالمية، والتي يمكن أن يعتمد كتابها على هذه الساحة الشاسعة من المنشورات غير الورقية والغاية المتكاثفة من الموضوعات (الانترنت)، التي تخزي وتغيب وتغني وقد الباحث بالكثير مما يطلبه أو يرغب به.. لتأكيد أمر الاستيئان والإشارة إلى المصدر الدقيق، إضافة إلى الأمور الأخرى التي تتعلق بأهمية الموضوع وجدته وجودة ترجمته... لكي نقدم للقارئ العربي مواد ثقافية متميزة.. ■



د. جمال حضري

مقدمة بقلم الجيرماس جوليان قريماس لكتاب مدخل إلى السيميائية  
السردية والخطابية  
لجوزيف كورتيس  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- La Sémiotique, de V.Propp à A.J.Greimas
- Les acquis et les projets
- Préface rédigée par. A. J.Greimas Pour le livre de Joseph Courtés:
- Introduction à la sémiotique narrative et discursive

ترجمة: الدكتور جمال حضري  
أستاذ مكلف بالدروس بجامعة محمد بوضياف المسيلة . الجزائر

Traduit par:

Dr.Djamel Hadri

Maître chargé de cours à l'université de M'sila . Algérie

**تلخيص باللغة العربية:**

تنطوي هذه المقدمة على أهمية بالغة نظرياً ومنهجياً، فمن الناحية النظرية تتضمن قراءة عميقة لميراث فلاديمير بروب الذي تنطلق منه كل التحليلات التي تنخرط ضمن السيميائيات أو السرديات وحتى المباحث الأنطروبولوجية، وفي هذا الإطار يعيد قريماس طروحات بروب من حيث المقولات والإجراءات واللغة الواصفة مقترحاً ما يراه أكثر ملاءمة للتحليل السيميائي للنص السردى، فرغم إشارات بروب وبقاء الكثير من أفكاره صالحة للاستثمار فإنه يقترح تنظيم أكثر شكلانية وصورية لمفاهيمه، كما توجّه بالتحليل إلى أعماق المتواليات السردية، مقترحاً البنيات الكامنة والبرامج الضديدة، فيغدو للحكاية أبعادها وتلويحاتها، ويستدرك نقائص التشريع الوظائفى الذي لا يجيب على الكثير من الثغرات التي تبدو للدارس بمجرد تجاوزه للمستوى السطحي، ويادخال الكثير من المعطيات اللسانية وخاصة محاور التشكيل اللغوي التوزيعية والاستبدالية وكذا علاقات الحضور والغياب. تمكن قريماس من إغناء الجهاز الواصف ولغته التي كانت فقيرة جداً في الميراث البروبى، وقربها من الصرامة والدقة التي ميزت البحث اللساني، ولا غرو في ذلك إذ إن قريماس يربط بلا هوادة المباحث السيميائية بالمباحث الدلالية اللسانية، وكتابه المفتاحي "الدلالة البروبية" الصادر عام 1966، يوضح بجلاء رهانات قريماس ومشاريعه:

**Résumé:**

L'introduction rédigée par Greimas présente un grand intérêt sur les plans de la théorie et de la méthodologie. Théoriquement, elle représente une lecture profonde de l'héritage proppien don't precedent toutes les analyses qui s'inscrivent dans les sémiotiques et la narratologie et meme dans les recherches anthropologiques. Dans ce cadre, Greimas revise les theses de Propp soit les categories soit les procédés et le métalangage en

proposant ce qui lui a paru plus conforme à l'analyse sémiotique du texte narratif.

Et malgré loéloge qu'il a fait pour les efforts de Propp et pour plusieurs

De ses idées qui gardent leur faisabilité, il propose une organization des concepts plus formelle, comme il approfondi l'analyse jusqu'aux structures implicates ou profondes et aux anti-programmes d'où les nouvelles dimensions et la multitude que prene le conte, Greimas a complete aussi les insuffisances de la morphologie fonctionnelle qui n'a pas répondre à plusieurs lacunes qui apparaissent qu chercheur dés qu'il dépasse le niveau superficial. Enintroduisant plusieurs données linguistiques et surtot les axes de formulation langagier syntagmatique et paradigmatic et les relations de presence et d'absence, Greimas a pu enrichir le dispositif métalinguistique qui fut très appauvri dans les realizations de Propp et l'a fait progressé vers plus de rigueur et d'exactitude telle que l'est la linguistique. Ceci se voit clairement à partir du rapport qu'il a fait entre les etudes sémiotiques et les etudes sémantiques dés son premier ouvrage intitulé "Sémantique Structurale" édité en 1966;qui présente déjà enjeux et les projets de Greimas.

## الترجمة:

إن الحقل السيميائي الذي شهد خلال السنوات الأخيرة التطورات الأكثر أهمية، أو على الأقل الأبحاث النظرية والتطبيقات الأكثر عدداً، هو بدون منازع حقل التحليل السردي للخطابات. فانطلاقاً من الاستغلال المبكر نوعاً ما لـ "علم صرف" بروب (Vl. Propp)، أعطى التفكير في السردية مرة مشاريع لاختصاص مستقل كالسرديات مثلاً، ولتشكيلات سريعة من "الأنحاء" أو "المناطق" السردية مرة أخرى (جمع: نحو ومنطق)، وهذا لأن السيميائية الفرنسية، وعلى عكس ما جرى في الاتحاد السوفييتي أو الولايات المتحدة الأمريكية حيث اجتهد بعض السيميائيين مثل ميليتنسكي (E. Meletensky) أو داندس (A. Dundes) في تعميق معرفة الآليات الداخلية للسرد المحصور في نصوص أدبية. عرقية، أرادت أن تنظر إلى عمل بروب باعتباره نموذجاً يسمح بفهم أفضل لأسس تنظيم مجمل الخطابات السردية ذاتها، غير أن فرضية وجود أشكال كونية تخظم السرد، معترف بها علناً أو مقبولة ضمناً، مع إلهامها لأبحاث عديدة، سببت في الوقت ذاته خلافات مؤسفة جداً.

وبمعزل عن الانتقادات التي تعتمد على خلفيات أيديولوجية مضادة للعلم، التي تصيب . أو لا تصيب . مجمل العلوم الإنسانية، فإن أول هذه الخلافات يرجع إلى التطبيق الآلي للنماذج البروبية . أو لما اشتق منها بابتدال . على النصوص الأدبية ذات التعقيد الكبير، ودون تشكيل في المصادرة على "كونية" الأشكال الخطابية، فإن مثل هذه التطبيقات نجحت في إثبات عدم فعالية الإجراءات التي وفرتها السيميائية.

إن هناك مهمتين متميزتين بقوة، كانتا محل التباس دائم في التمارين من هذا الجنس:

**الأولى :** هدفها تنمية معارفنا عن التنظيمات السردية وتبني عادة، ذوقاً أو ضرورة، طرقاتاً استنتاجية أو مشكلية.

**الثانية:** تبحث على عكس الأولى، عن استغلال معرفة النماذج السردية من أجل قراءة هذه المواضيع السيميائية المعقدة والمتميزة وهي النصوص وخاصة الأدبية منها، وليس عجيباً أن يعطي الفقر أو الوسائل قراءات بلا معنى.

ويفسر هذا الوضع بنوعين من الضعف أو عدم الكفاية: فبعض السيميائيين لم يعرفوا كيف يعدّون أبحاث ديهوزيل أوليفي ستراوس وما أبرزاه من وجود بنيات

عميقة منظمة للخطابات، ولكنها كامنة تحت التظاهرات السردية للمسطح ذات النمط البروبي.

وأهملوا أيضاً تقويم المسافة الهائلة التي تفصل الانتشار السردى عن خطية النص الممتظهر، والتي لم تبدأ الأبحاث البلاغية واللسانية النصية بملئها إلا حديثاً.

إن قراءة نص أدبي مختزل هكذا في بعده السردى السطحي، لا يمكنها من الآن إلا أن تظهر مغفرة إلى أقصى حد، ومن باب أولى تصبح نماذج التحليل السردى المأخوذة عن بروب أو المعدلة قليلاً، أقل ملائمة دائماً لبيان موضوعات ذات تعقيد بنائى أكبر.

وهذا النص بانخراطه كتمهيد لمؤلف يعرف بالمسائل العامة للسيمائية، يريد شرح واحد من مسائله الأكثر حساسية من خلال بيان الطريق التي سلكت منذ إعادة اكتشاف بروب من جهة، والتمييز بالوضوح الممكن بين ما يمكن اعتباره كمكسب للسيمائية، وبين المشاريع والفرضيات التي تريد فتح الطريق أمام أبحاث جديدة من جهة أخرى.

١ - اختبار نقدي "لعلم صرف" بروب:

١ - مشاكل اللغة الواصفة:

دون البحث عن التقليل من أهمية اكتشاف بروب، يجب القول بأن عرضه لنتائج تحليله يقتصر إلى الصرامة ويبرز ثغرات واضحة.

أ. فالقول بأن الحكاية هي تتابع لـ 31 (كنا) وظيفة كما يفعل بروب، يقتضي تحديداً مسبقاً لمفهوم "الوظيفة"، لكن إذا كان في المستطاع الاطمئنان إلى حدس بروب حين يعد أن "الوظائف" تغطي دوائر الفعل لأشخاص الحكاية، فإن صياغاته التي يعطيها لاختلاف الوظائف تجعلنا غالباً في حيرة، فإذا كان "خروج البطل" يبدو وظيفة تقابل شكلاً من النشاط، فإن "الافتقار" يبدو أن يمثل فعلاً، ولكن الأحرى أن يمثل حالة ولا يمكن عدّه وظيفة.

وهكذا، عندما نعد قائمة التسميات "للوظائف" البروبية، فإن لدينا انطباعاً بأنها تهدف في ذهنه، من خلال تجميع المتغيرات وتعميم دلالاتها، إلى تلخيص مختلف متتاليات الحكاية أكثر من تعيين مختلف أشاط النشاطات التي يظهر تتابعها الحكاية كبرنامج منظم.

إن لغة بروب الواصفة تظهر إذاً كلغة وثائقية: ودون أن نفرض عليها شروطاً أخرى، فإنه يمكن أن نطبق عليها بعض المبادئ البسيطة التي تقود بناء مثل هذه

اللغات، بالبحث في المقام الأول عن إعطاء شكلنة قواعدية موحدة لهذه المتوالية من الوظائف<sup>١</sup>.

ومن أجل البقاء أوفياء لمفهوم "دائرة الفعل"، يمكن أن نعرض مثلاً بشكل موحد كل "فعل" من خلال مسند (أو وظيفة بالمعنى المنطقي لـ "علاقة") مع تكميل هذا العرض لـ "الفعل" بإضافة العوامل (الأشخاص) المساهمين في الفعل.

تأخذ "الوظيفة، البروبية إذا شكلاً قواعدياً للفظ سردي:

م.س.و(ع1، ع2....).

نقرأ: ملفوظ سردي = وظيفة (عامل1، عامل2....).

وبدون خيانة لحدس بروب بأي صورة، فإن مثل هذا الترميز المنسجم يشكل من الآن تمهيداً لتفكير شكلي (صوري): يسمح مثلاً باعتبار وظيفة "الانتقال" كثابت وفحص العوامل التي تسهم فيها داخل النص باعتبارها متغيرات، ويسمح، من خلال أخذ العامل كثابت، بتجميع كل الوظائف التي تكون "دائرة فعله" .. الخ.

ب. محاولة كهذه لتوحيد الشكل من خلال وضع إلزامات للصرامة، لا يمكن أن تتفادى الكشف عن ثغرات وعموض في العرض البروبي، هكذا وبإدخال ملفوظ سردي يعلن مغادرة البطل في المتتالية السردية، لا يمكننا عدم الانتباه إلى غياب "وصول البطل"، وبالمثل، فإن فحص الوظيفة البروبية لـ "الزواج" يؤدي بنا إلى ملاحظة تواجد ملفوظين سرديين على الأقل، فالزواج يتضمن المنع الذي يقوم به الأب (أو الملك) بإعطاء ابنته للبطل، ولكنه يتضمن أيضاً العلاقة التعاقدية بين المعنيين.

كما أن مشكلة الكتابة "الصحيحة" للوحدات السردية قد تم تجاوزها: فإذا كان ملفوظ سردي - ضروري منطقياً - مهماً داخل مظهرات نصية، وكان على العكس، مقطع نصي موجوداً ليؤشر على ملفوظين سرديين كامينين، فإن هذا يطرح سؤالاً عن الوضعية النظرية لما لا يعدو بالنسبة إلينا أن يكون حتى الآن خطاباً وثائقياً، وكذا وضعية علاقاته بالنص السردي المتمظهر في ورواداته، فعوضاً عن تلخيص وثائقي لما نجده داخل النصوص التي يغطيها، فإن هذا الخطاب الثاني يبدو كتمثيل تركيبى - دلالي، وفي الوقت نفسه قد كُفِّ وأزيل غموضه، وقام مقام بنية عميقة بالنسبة لبنيات السطح التي هي النصوص - الوردات.



## 2. الاعتراف بالانتظامات:

رأينا بأن التطبيع البسيط لتسمية "الوظائف" البروبية، المصاغة كمفوضات سرديّة يسمح من الآن بالاعتراف بعدد من الاطرادات داخل "التتابع" الذي يشكل حسب بروب القصة كحكاية.

أ. كان ل.ل. ستراوس (Cl.Lévi. Strauss) الأول الذي لفت انتباه الباحثين إلى وجود "إسقاطات استبدالية" تغطي السير المركزي للحكاية البروبية، وأكد على ضرورة إجراء "مزاوجات" للوظائف، وبالفعل، يمكن للمفوضات السردية أن تزواج ليس باعتبار الجوار النصي ولكن عن بعد، ملفوظاً ما يستدعي. أو بالأحرى يتذكر. ضديده المطروح مسبقاً، ووحدات سرديّة جديدة. وإن تكن منقطعة بالنسبة لنسيج الحكاية، لكنها مكونة من علاقات استبدالية تقرب محمولاتها /وظائفها/. تظهر هكذا كأزواج من سط:

/مغادرة/ عكس/ رجوع/

/إيجاد الافتقار/ عكس/ القضاء على الافتقار/

/إقامة الحظر/ عكس/ كسر الحظر/ الخ..

وبداخل الترسيم المركزي، تؤدي هذه الوحدات الاستبدالية دور المنظم للحكاية وتكون نوعاً ما هيكلها، بل وأكثر، فإن التتابع البسيط للمفوضات السردية باعتباره لم يكن مقباسباً كافياً لتفسير تنظيم الحكاية، يعني أن التعرف على الإسقاطات الاستبدالية، هو الذي يسمح بالحديث عن وجود بنيات سرديّة.

ب. إن قراءة "قائمة" الوظائف البروبية يكشف، من جهة أخرى، ليس فقط وجود وحدات مركبة ذات بعد يتجاوز المفوضات السردية. نفكر أولاً في الاختبارات. ولكن أيضاً خاصيتها التكرارية. هناك نوعان من التكرار يمكن ملاحظتهما: نلتقي في البداية بالتضعيفات (اختبار يفشل يكون متبوعاً بالاختبار نفسه الذي ينجح) و/أو التثليثات (ثلاثة اختبارات تتوالى وتستهدف الحصول على موضوع القيمة نفسه)؛ وبما أن التدليل الوظيفي لهذه التكرارات، التي تسم شدة الجهد وكليته. لا يطرح إشكالات، فإن الدراسة المقارنة للوحدات المتكررة تسمح بالتعرف على الخصائص الثابتة والشكلية للاختبار وتبينها من الاستثمارات الدالية والتصويرية المتغيرة.

بعد اختزال هذا الجنس من التكرارات، نكون إزاء سلسلة من الاختبارات التي، مع امتلاكها شاماً للشكل القواعدي المتعرف عليه سابقاً، فإنها تتميز الواحد من الآخر. في مرة واحدة. باختلاف موضوع القيمة المستهدف، وبموضعها في التسلسل

المركبي، بتعبير آخر: فإنه إلى جانب العلاقات الاستبدالية الملاحظة سابقاً، نلاقي أيضاً علاقات تركيبية، قابلة لأن تؤدي دور المنظم للبنيات السردية. إن التعرف على هيكل علائقي منظم للحكاية، يعوض على هذا النحو التعريف البروبي للقصة" كنتابع لـ 31/ وظيفة".

## II . البنيات السردية: بعد بروب:

### 1 . الترسيم السردية:

1 . 1 . متواليات من الاختبارات: يمكننا أن نتساءل عما بقي من التعريف البروبي للقصة بعد هذا الفحص التحليلي الذي سمح لنا أن نستبدل بالمفهوم الرجائي لـ "وظيفة" الصيغة القواعدية للملفوظ السردية، والتعرف على وجود وحدات سردية ذات طبيعة استبدالية تارة وتركيبية تارة أخرى، مكونة من العلاقات التي تعدها الملفوظات السردية بينها، ويتفسير الحكاية كبنية سردية، أي كشبكة علائقية واسعة تختفي بالنسبة إلى خطاب السطح الذي لا يظهرها إلا جزئياً.

يمكن أن نتساءل أيضاً، ماذا يعني في هذه الحالة مفهوم التتابع، العنصر الأساسي في تعريف بروب: هل يعين ببساطة الملفوظات السردية، وهي تتابع الواحد تلو الآخر في أثناء التمثيل الخطي للسردية في شكل خطاب، وهو ما يعيدنا من جديد، وإن لم يكن خطأ، إلى تصور "علم الصرف" كتلخيص بسيط لأحداث مترابطة داخل القصة، أو ندعونا إلى اعتبار المنظم المركبي للحكاية ذا "وجهة" أو "اتجاه" أو "مقصدية" كما أنه يرجع إلينا اقتراح تفسيرها؟ إنها هذه الفرضية الثانية التي نحتفظ بها الآن.

إن قارئ بروب لا يفوته أن ينتبه . لنقل ذلك . إلى تكرار الاختبارات الثلاثة التي تكونها أزمنة قوية . تفصل مجموع الحكاية وهي:

الاختبار التأهيلي . الاختبار الحاسم . الاختبار التمجيدي.

من خلال تتبع بطل القصة العجيبة خطوة خطوة، تسجل بالفعل أن الخير، بعد أن قبل المهمة، ينبغي في البداية أن يخضع لنوع من الفحص الترشحي يسمح له باكتساب . أو يؤكد كحائز على . الأوصاف المطلوبة لمباشرة البحث الذي ينتهي بالتعهد الحاسم والحصول على موضوع القيمة المطلوب، عقب هذه الوقائع العليا، يتم الاعتراف به وتمجيده كبطل، وإذا فكرنا في هذا قليلاً، ننتبه إلى أن "أقصوصة" كاملة قد قصت علينا، أقصوصة حياة مثالية تفصل اختباراتنا الحلقات الأساسية التي يكررها . بلا ملل . كل قصاصي العالم: تأهيل الفاعل: المتمظهر في أشكال متنوعة (تقاليد تعليمية، طقوس مرور، مسابقات، امتحانات...)، إنجاز

الفاعل: في الحياة التي تعدُّ فضاءاً افتراضياً يكون الرجل مدعواً للمثله بأعماله بتحقيق شيء ما، والظهور فيها في الوقت نفسه.

الاعتراف: هذه النظرة من الآخر الذي تلحق الأعمال بصاحبها وتكونه في ذاته.

لبست هذه بالفعل إلا رواية من بين أخريات يعطيها لنا المخيال الإنساني عن "معنى الحياة" مقدماً كترسيمة للفعل: المتغيرات حول هذا الغرض كثيرة، إنما تفتح هكذا أفقاً واسعاً للأيديولوجيات. ما يهم الآن هو الاعتراف بمبدأ ثابت للتنظيم يسمح باعتبار هذه الترسمة مفهوماً إجرائياً.

إن الرصف البروبي يقترح علينا إمكانية قراءة كل خطاب سردي كبحث عن المعنى، عن التدليل الذي يلحق بالفعل الإنساني: الترسمة السردية تظهر إذا كتلف منظم للنشاط الإنساني الذي يؤسسه كتدليل.

تصور كهذا للترسيمة السردية. حتى وإن أعطى بداية لجواب عن سؤال مثير نزاع، ويتعلق بمعرفة ماهية الحكاية. لبس بالفعل إلا فرصة قابلة لأن تستدعي حولها عدداً من الأبحاث المتميزة.

إن قيمة النموذج البروبي. وهو ما نلاحظه جيداً. لا تكمن في عمق التحليلات التي تدعّمه ولا في دقة صياغاته، ولكن تكمن في خاصية الإثارة، في قدرته على إثارة الافتراضات، إنه التحمي بكل معانيه لخصوصية القصة العجيبة التي تطبع مسيرة السيميائية السردية منذ بداياتها. إن نوسيح وريسيح مفهوم الترسمة السردية القواعدية يبدو بهذا كواحد من أشغالها الحاضرة

إننا كان "التتابع" البروبي، مفسراً كمقصديّة دالة ومتموضعاً على مستوى أكثر عمقاً من الخطية البسيطة للمعظم الخطابي، يسمح بالمصادرة على وجود ترسيمة سردية منظمة، فإن التمثيل المنطقي يعطي. على العكس. صورة لتتابع معكوس الاتجاه.

فالاختبارات الثلاثة. لكي لا نتكلم إلا عنها. تتابع فعلياً على الخط الزمني (أو الرسمي) الواحد تلو الآخر، غير أنه لا توجد أية ضرورة منطقية لكي يكون الاختبار التأهيلي متبوعاً بالاختبار الحاسم، أو أن يكافأ هذا الأخير. فما أكثر أمثلة الفواعل الأكفيا الذين لا يمرون أبداً إلى الفعل، والأعمال المستحقة التي لم يتم الاعتراف بها أبداً.

وعلى العكس تقويم القراءة المعاكسة تنظيمياً منطقياً للاقتضاء: فالاعتراف بالبطل يقتضي الفعل البطولي، وهذا الأخير يقتضي بدوره وصفاً كافياً للبطل

(طبعاً مع سحب منظومة قيم الحقيقة التي بتحديداتها الزائد للاختبارات تدخل متغيرات جديدة).

إن مقصدية الخطاب السريدي، التي كانت فرضية بسيطة في البداية، نجد تبريرها في الرصف المنطقي المتعرف عليه في النهاية، على شاكلة نمو الجسم في الوراثة.

2.1. المواجهة: يعتمد التفكير الذي سمح بإحاطة مفهوم "الترسيمة السريدية" في أغلبه على محصن القصة العجيبة البروبية، ومن خلال رؤيته عن قرب، نتفطن إلى أن هذه القصة وعوضاً عن تكوين كل متجانس، هي في الحقيقة حكاية معقدة أو على الأقل مضاعفة، لأنها تظهر كتعالق للاختبارات المنجزة من قبل الفاعل (البطل)، وتحتوي في الوقت نفسه، بطريقة نصف غامضة حقاً، أقصوصة أخرى، للفاعل المضاد (الخائن)؛ حكايتان مع أنهما تتقاطعان وتتداخلان، لكنهما لا تتمايزان الواحدة من الأخرى من رواية تنظمهما الشكلي سوى بتلونهما المعنوي المختلف، الإيجابي أو السلبي وهذا التلون مع أنه يعد أن يكون خاصية تكوينية للحكاية، ليس إلا زيادة ثانوية ومتغيرة في التحديد: الحائر البروبي الفائق التحديد سلبياً، له سلوك مشابه لسلوك الصوص الصغير (petit poucet)، البطل الإيجابي، فالغول (ogre) المقدم "كخائن" لا يتميز جوهرياً، بفعل تكبيفه من خلال قدرة - الفعل في حالة خالصة - عن البطل رولان (Roland) برفضه النفع في البوق وباللجوء هكذا إلى نوع من معرفة. الفعل.

تقرير هذه المضاعفة يفرض علينا اعتبار الترسيمة السريدية مكونة من مسارين سرديين خاصين بكل واحد من الفاعلين (فاعل وفاعل مضاد) المقيمين داخل الحكاية. هذان المساران يمكن أن يجريان منفصلين، الواحد منهما مثلاً يهيمن على البداية والآخر على نهاية السرد. لكن من الضروري أن يلتقيا ويتراكبا لحظة ما، ليعطيا مجالاً للمواجهة بين الفواعل، مواجهة تشكل من الآن واحداً من أركان الترسيمة السريدية. والمواجهة، بدورها، يمكن أن تكون تنازعية أو تبادلية تظهر تارة في قتال، وتارة في تبادل، وهو شبيه يسمح بالتعرف إلى تصورين للعلاقات البيئية الإنسانية (صراع الطبقات مثلاً، المضاد للعقد الاجتماعي) كما يسمح حسب هذا المعيار بتقسيم الحكايات على قسمين كبيرين.

3.1. دوران المواضيع والاتصال بين الفواعل. يقوم رهان هذه المواجهات. ولا يهم كثيراً إذا كانت عنيفة أو سلمية. على مواضيع قيمة مستهدفة من الجهتين،

ونائجها تختزل في انتقال المواضيع من فاعل إلى آخر، ويمكن أن تلخص المواجهة أيضاً من حيث النتائج في صيغة قواعدية بسيطة:

ف1 م 2 ف2

نقرأ. فاعل 1 في فصله عن الموضوع، والموضوع نفسه في وصلة مع فاعل 2. والتي تقول بأنه في نهاية مواجهة أو تبادل فإن واحداً من الفاعلين يكون بالضرورة. في فصله عن موضوع القيمة، بينما صديده يدخل في وصلة معه. تحدث مثل هذه الانتقالات في القصة العجيبة عدة مرات (الخائن يستولي على ابنة الملك، البطل يستعدها ويسلمها لأنبيها الذي يعطيها له من خلال زواج) والأدب العرقي يعرف جنساً من الحكايات يتميز بتسلسل لا نهاية له من تنقلات المواضيع. ويمكن من هذا المنظور أن نحدد الحكاية بدوران المواضيع، فكل انتقال يكون محوراً سردياً ويمكن أن يعاد الكل ابتداءً منه.

في حين نرى هنا ظهور تمييز جديد يمكن أن يكون هو الأهم، بين مستويين ذوي عمق غير متساوٍ: إذ تدب الحكاية متضمنة لنوع من النحو الأولي للتنقلات، فإن تنقلات المواضيع مستوعبة في الوقت نفسه، في مستوى أكثر سطحية، داخل تشجيرات خطابية من كل الأنواع (اختيارات، اختطافات، حداثات، تبادلات، منح ومنح . مصاد) سميه بطريقة تصويرية

ينتج عن هذا كون المستويين المنعرج عليهما هكذا يمكن وصفهما ومعاملتها كل على حدة، وأنه من أجل تفسير الاشتغال الداخلي للنص السري، يجب إقامة قواعد لدوران مواضيع القيمة من جهة، وتكوين مدحة للتشجيرات الخطابية النحوية التي من خلالها تتمظهر هذه التنقلات من جهة أخرى: قواعد حصر تدقق شروط إلحاق التشجيرات بالتنقلات، وتقيم بذلك جسراً بين التمثيلات المنطقية والتصويرية للسردية.

لكن دون المواضيع ليس مع ذلك شيئاً آلياً ومسلماً به، فعلى طريقة الكرة التي تغير المنطقة باستمرار أثناء مقابلة، فإن موضوع القيمة يحتاج إلى أن يدفع ويمسك به من طرف فواعل أكفيا.

والتشجيرات الخطابية التي وضعناها على عجل فوق البعد التصويري للنص لا تغطي تنقلات الأشياء فقط، ولكنها تغطي أيضاً متتالية من الأفعال المنحرة من

طرف فواعل تنجر التثقلات. بتعبير آخر، إن دوران المواضيع يقتضي مسبقاً وضع فواعل تحركها، أي بنية للاتصال تدور داخلها المواضيع على طريقة الرسائل.

## 2. البرنامج السردى:

2.1. ملفوظات الحالة: مع الاحتفاظ للتشجيرات الخطابية الخوية بوضعية الغطاء التصويرية للعمليات المنطقية، فإننا مضطرون للاعتراف والتمييز الشكلي تحت هذا الغطاء الشفاف، بين نوعين من الفواعل، فواعل الحالة وفواعل الفعل، واعتبار الأولى كواصفة للقيم بفعل ارتباطها وصلاً أو فصلاً بالموضوعات، والثانية كفواعل عاملة والتي يحرثها للارتباطات تغير الأولى.

تحدد فواعل الحالة في وجودها السيمائي من خلال خصائصها (نعوت، محولات) بالفعل، لا يمكن الاعتراف بها كفواعل إلا في حالة تعالقها مع موضوعات القيمة وتشارك في مختلف العوالم القيمة. وموضع القيمة بدورها ليست قيمة إلا إذا كانت مستهدفة من الفواعل، وتعبير آخر، لا يوجد تحديد ممكن للفاعل إلا بوضعه في علاقة مع الموضوع وبالعكس.

ومن هنا، فإن التمثيل، الفواعل للفاعل لا يمكن أن يأخذ إلا شكل ملفوظ حالة ذي وظيفة مكونة من علاقة بين الفاعل والموضوع

ف ن م أو ف ن م

نقرأ فاعل في وصلة مع موضوع أو فاعل في فصلة عن موضوع

مثل هذه الصيغة لها امتياز السماح بتحديد كل عامل في الترسيم السردية، في لحظة معطاة من السرد، من خلال مجموع ملفوظات الحالة التي تكونه.

2.2. ملفوظات الفعل: فاعل الفعل يجري تحويلات تتموضع بين الحالات، ولهذا نقرأ هذه العبارة:

ف ن م ← ف ن م

نقرأ، فاعل في فصلة عن موضوع يتحول إلى فاعل في وصلة مع موضوع.

كتمثل لحالتين متتابعين لفاعل يكون في البداية منفصلاً عن موضوع القيمة، ثم يكون بعد ذلك في وصلة معه، وهذا عقب تدخل يسبب التغيير؛ تدخل كهذا لا يمكن أن يفسر إلا إذا صادفنا على وجود فعل تحويلي قام به فاعل فعل مستهدف للفظ حالة باعتباره موضوعاً ينبغي تحويله فملفوظ الفعل هو إذاً ملفوظ يقود ملفوظ حالة، مع تعيين فاعل الفعل بصورة دائمة ف1 وفاعل الحالة ف2 ونستطيع تقديمه بالطريقة التالية:

ف(تحويللي) [ف1 ← (ف2 م)] أوف (تحويللي) [ف1 ← (ف2 م)]  
إن التمييز بين فاعلين: ف1 وف2 لا ينتج فقط عن مطلب شكلي، بل يستند إلى كثير من الحالات المشاهدة:

فإذا كان الفاعلان في حالة الفعل المسمى "سرقة"، متواجدين في ممثل واحد فإن في حالة المنح، تكون حالة ف2 نفسها متحصلاً عليها من خلال فعل ف1 المختلف عن الأول (أي ف2): أي في حالة السرقة: ف1 هو ف2، أما في المنح فإن ف1 ≠ ف2

2. 3. التركيب العاملي: هاهو، وبصورة غير منتظرة، مقترح ليكون حلاً لمشكلة لم تكف عن إزعاج السميائيين، وهي التحديد الممكن لـ "الحكاية الدنيا": بالفعل، إذا فهمنا الحكاية حديثاً كـ "شيء يحدث"، فإن تصورنا للعمل باعتباره إنتاجاً لحالة جديدة، يكون كفيلاً بمثل هذا التحديد.

والاستنتاجات التي يمكن استخلاصها مما سبق، تتميز أساساً من التي نعتمدها عادة، والتي بمقتضاها تكون "الحكاية الدنيا" نوعاً من "حكاية" مصغرة قابلة للتوليف مع "حكايات" مصغرة أخرى لتكوين "الحكاية المكبرة" الموافقة لأبعاد النص السردي في محمله، وذلك عقب إدماجات وتصايفات وتداخلات متتابعة، والفرق بين "الحكاية" المصغرة و"الحكاية" المكبرة بالنسبة إلينا، هو فرق في الطبيعة وليس فرقاً في الحجم.

في البداية هناك تدقيق اصطلاحي يفرض نفسه، فمن خلال الحديث عن ملفوظ الفعل كتمثيل لفعل إنتاج حالة، ثم إغفال الإشارة ألباً إلى أن المقصود هنا ليس عملاً منجزاً فعلاً، ولكنه عمل مرهوي، لنقل: هو "عمل من ورق". ومن الأفضل كذلك اعتبار الصيغة المعنية كتمثيل ليس للعمل، ولكن للبرنامج السردى الذي يبرز التنظيم التركيبى للعمل.

يمكننا من الآن استعادة الملاحظة المدونة في 2. 2. 1 والتي بناء عليها يمكن ملفوظ الحالة أن يساعد في تحديد أي عامل من الترسمة السردية في لحظة ما من سيره، ومن أجل إكمالها نضيف بأنها صالحة تماماً بالنسبة للملفوظات الفعل القابلة لتحديد مختلف عوامل السرد (مرسل، فاعل، فاعل مضاد الخ...) كفاعلين للفعل، ينتج عن هذا أن فاعل الفعل وفاعل الحالة اللذين أثبتنا على تحديدهما، ليسا عاملين سميائيين مشاركين مباشرة بهذه الصفة في الترسمة السردية التي تنظم الخطاب، ولكنهما عاملان تركيبيان، أنواع من المؤشرات التركيبية لطرق الإجراء والتدليل

تمكن من حساب العمليات المنجزة من طرف عوامل مختلفين، وقياس "كينونتهم" المتنامية و/أو المتناقصة باطراد إبان سيروية الحكاية.

ويتعبير آخر فإن البرامج السردية هي وحدات سردية تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات، وهي تبرز تنظيم مختلف مقاطع الترسمة دون أن تكون مع ذلك مكونات لهذه الترسمة التي توافق "مفصلاً" (بالمعنى الذي يعطيه مارتنيه لهذه المفردة) آخر للخطاب.

إن البرامج السردية (ونختصرها في ب.س) هي وحدات بسيطة، ولكن قابلة للتوسع والتعقيد الشكليين دون أن يغير شيئاً من وضعيتها كصنغ تركيبية قابلة للتطبيق على الأوضاع السردية الأكثر تنوعاً.

أ. لقد سجلنا آنفاً، في أثناء حديثنا عن الاختبارات، إجراءات تضعيف أو تثليث، والتي ليست في الواقع إلا إكثاراً كمياً للـ ب.س والتي تبقى تدليلاتها الوظيفية على الشدة والشمول طاهرة داخل الترسمة السردية.

ب. يمكن أن نضيف إلى هذا إكثاراً للـ ب.س. راجعاً إلى إكثار موضوعات القيمة المستهدفة (الإصبع الصغير، حلب أولاً إخوته ويكتسب الغنى بعد ذلك).

ج. إن علاقة تبعية يمكن أن نقود برامحين أو أكثر ومن ب.س مترابطة فيما بينها، ب.س. للاستعمال يكون سابقاً لـ ب.س رئيسي (فمن أجل الوصول إلى المؤنة يبحث القرد أولاً عن العصا).

د. يمكن في النهاية، إدخال حساب ب.س. المتعاقبة التي تبرز تنقلات المواضيع والتواصل بين القاعلين (للمقارنة: الرجوع إلى "مشكلة من السميائية السردية: مواضيع القيمة" في Langages رقم 31).

إن قائمة التعقيدات للبرنامج السردية ليست شاملة، ولكنها تعطي تأشيريات كافية بالنسبة إلى إمكانية شكلنة أعمق للتركيب العاملي، وهي الوسيلة اللازمة لتحليل الخطابات.

### III - سميائية للعمل:

#### 1 - أداء الفاعل:

يمكن الآن العودة إلى الترسمة السردية لرؤية كيف تتمظهر فيها مختلف عناصر التركيب العاملي، وكيف تشتغل بالضبط الـ ب.س. التي نعتقد أننا تعرفنا بداخلها إلى الآلية المناسبة المبرزة للسردية داخل الوحدات الكبيرة التي تكون هذه الترسمة.



من خلال إحراء متدرج خطوة خطوة، لن نمضي إلى الأخذ في الاعتبار الترسيمية حملة. ولكن واحداً من مساراتها السردية التي تكونها (انظر أعلى 1 - 2) وليس المسار كله، ولكن أحد مركباته، وتحديدًا الذي يقابل في النموذج البروبي الاختبار الرئيسي، هذا الأخير ولنقل ذلك، هو المجال المفضل في الحكاية أين يستطيع البطل في النهاية، عقب بحثه، أن يحقق المهمة التي تكفل بها: إنها لحظة المسار السردية التي تبدو بنينياً الأكثر قرباً من تحديد ب.س. بصفته عملاً إنجازياً.

لا يحب أن ننسى بالمقابل بأن ب.س هو الشكل القواعدي البرر من ناحية المبدأ لكل عمل كيعما كان. إسقاطه. لأهداف تعريفية. على مركب المسار السردية المعبر يجب أن يصحب بوضع عدد من القيود التي، وهي تحتفظ بخصوصيات العمل، تكون لها مهمة تخصيصه من خلال تمييزه من التمتطهرات الممكنة الأخرى لـ /ب.س. وهما هي هذه القيود الرئيسية:

أ. يجب أولاً المصادرة على جمع فاعل الفعل وفاعل الحالة في عامل سردي واحد. بهذا الشرط يمكن للفاعل السيميائي أن يعرف ككائن وكفاعل (نلاحظ بالعكس أن الفصل بين فاعل الفعل وفاعل الحالة منطهيراً مثلاً في التشجير "منح" يطبع العلاقة بين المرسل والمرسل إليه).

ب. هكذا، وبعد أن يكون الفاعل، يجب أن يستهدف الموضوع المستثمر بقيمة وصفية. القيم الوصفية تتحدد باستثناء القيم الكيفية (ادطر أسفل)، وتنقسم إلى: قيم تداولية (نابعة من كل افعوال القيمة الممكنة) وقيم معرفية (مكونة ليس باستهداف موضوع القيمة، ولكن معرفة هذا الموضوع)، وبعاً لطبيعة القيم المستهدفة نقول: بأن المسار السردية في الحالة الأولى، يقع على البعد التداولي، وفي الحالة الثانية يقع على البعد المعرفي، فالفاعل يمارس الفعل التداولي أو المعرفي.

ج. القيد الثالث يتعلق في النهاية بنمط الوجود السيميائي للبرنامج السردية لكي ينطلق على مكون المسار السردية الذي نفحصه، يجب أن ينجر فيه الـ ب.س، الفعل الممارس ينتهي إلى النتيجة المسجلة داخل ملفوظ الحالة (وصلة أو فصلة).

إن البرنامج السردية يكونه حاصراً لهذه القيود ولكن قابلاً للتوسيعات موضحة في 2 2 3، يحدد مكون المسار السردية المسمى إنجاز الفاعل.

## 2. كفاءة الفاعل:

يمدو سديهاً بأن الفاعل لا يمكنه القيام بإنجاز إلا إذا امتلك مسبقاً الكفاءة الضرورية هكذا يشكل الاقتضاء المنطقي قبل كل اعتبار آخر أساس المكون للمسار السردية الذي يسبق الإنجاز.

وبالمثل، إذا كان الإيجاز يوافق، رغم القيود المذكورة، العمل كـ "فعل" كبنوة، فإن الكفاءة يمكن أن تصاغ في السجل الحدسي نفسه كشرط ضروري للفعل، باعتبارها "توجد الكبنوة".

ولكن وعلى عكس ما يجري حين نريد إحاطة مفهوم الإيجاز، فإن تحديد الكفاءة لا يمكن تحصيله انطلاقاً من نموذج بـس وملفوظ الفعل الذي يشكل بواته. هالكفاءة هي التي "توجد الكبنوة"، فهي من فئة "الكبنوة" وليس من فئة "الفعل"، وبالنتيجة فإن بنية ملفوظ الحالة هي التي يجب أن تؤخذ كنقطة انطلاق لفحصها (أي الكفاءة)، والفاعل الكفء يجب أولاً أن يحدد بمساعدة الخصائص اللصيقة به والتي تشكل كما كافياً من القيود التي تخصصه كفاعل حالة.

أ. يجب أن يكون بحوزة الفاعل الكفء بـس، يحتمل أن ينخره، أي برنامج يمكن أن تكون له وضعية بـس محين (وليس منحزاً)، وذلك بالنظر إلى شط وجوده السميائي:

فب  $\cap$  بـس (ح) : ح = محين

نقر: فاعل دو برنامج سردي محين.

ب. يجب، من جهة أخرى، أن يكون الفاعل الكفء منصفاً مبررات تحقيق هذا بـس، مما يعني أنه يجب أن يملك حملة من مكعبات الإرادة و/أو الواجب و/أو معرفة الفعل.

وبصفته فاعل، حالة يجب على الفاعل الكفء بالنتيجة أن يكون في وصلة مع موضوع مستمر متركب من القيم الكبينة وليس الوصفية.

فب  $\cap$  م ق (أو + ق/م).

(إرادة/ واجب/ قدرة/ معرفة).

الموضوع الكيفي المعني مكون من مجموعة من التحديدات الإضافية للفعل، أي خصائص ينبغي أن يمتلكها الفعل قبل أن يصبح فعالاً وقبل أن ينجز. ومن خلال اتصاله بهذا الموضوع، يبدو الفاعل الكفء متصفاً بفعل محين، أي كفاعل سميائي بالقوة.

ملاحظة: لتفادي سوء تفاهم محتمل، ينبغي الإشارة بأننا - بما أن المقاربة النبوية التي نتعاطاها والخاصة بنا تفهم هنا من "كفاءة" الفاعل، توليفة من الكيفيات الموافقة (المقاربة) من أجل نظرية في الكيفيات في Langages سبتمبر (1976) الكفاءة ليست دائماً إيجانية. يمكن أن تكون غير كافية بل وسلبية، تماماً مثل الأداء يمكن أن ينح أو ينتهي إلى العشل.

هذه . هنا . شروط عامة تحدد حالة الفاعل المستعد للمرور إلى الفعل في الوضع الذي يسبق مباشرة الإبحاز مع أن اعتبار الكفاءة كحالة . إذا سمح مباشرة وصعها - لا يستند بصورة تامة إشكالياتها. يجب أن تفسر الملفوظات التي تصوع هذه الحالة بأنها مقودة من قبل ملفوظات الفعل التي تبرز التحولات التي انتهت إلى تشكيل "حالات أشياء"، بتعبير آخر. وجود الفاعل الكفاء يأخذ المشكلة ويقتضي ألبة تكوين الكفاءة. والحكاية البروية أعلاه، وهي تكشف بقوة الاختبارات المؤهلة الكثيرة والمتنوعة التي نجد لها مطورة فيها، فإنها تشهد على الأهمية التي تعلقها الحكاية على اكتساب الكفاءة.

لا عجب إذاً في تشكيل الكفاءة التي، إذا تم تكوينها تبدو كـ "حالة" للفاعل، تقتصر الشكل التركيبي المتوقع من متواليه لـ دس متوجهة إلى إنتاج اعتنائها التدريجي. في حين وعكس ما يجري في أثناء الداء أين يوحد الفاعلان - فاعل الفعل وفاعل الحالة . مجتمعين، الفاعل المنفذ يظهر هنا كوضعية تركيبية في الخدمة، قابلة لأن تشغل من قبل ممثلين مختلفين

بين المنح البسيط للمرسل والمؤهلات المكتسبة بكفاح عال من قبل الفاعل نفسه . تمثيلان متخيلان مقاصبان لمناح الكفاءة. توافق في الحملة متتالية من التقسيمات الثنائية مثل: الحتمية والإرادة الحرة، العصرية والاكتمال . تتموضع أشكال عامضة، مفردات معدة بهيمة الواحد أو الآخر من القطبين والمثال الأحمل فيها هو هذا الاحتمار المؤهل . حاصبة القصة العجيبة . الذي يتضمن القتال المتظاهر الذي يجعلنا نعتقد أن الفاعل يجعل نفسه كفاءاً، بواسطة وسائله الخاصة والذي يسمح بظهور في نفس الوقت تحت قناع الخصم . صورة المرسل، أي المانع الحقيقي للكفاءة.

### 3 . التصور الحركي للبنيات العاملة:

تصور محدد للعامل السميائي ينبثق بتدرج من فحص المسار السريدي الذي كما يصعد إحاطة هبتين منه . الكفاءة والإنجاز . متسلسلتين منطقياً.

معترفاً به بداية كافتراض مولد للكينونة والفعل، وقابل للتمفصلات التصنيفية، يبدو العامل الآن حاملاً لتحديدات مركبة تكميلية.

لنأخذ حالة الفاعل السميائي: لقد رأينا بأن الفاعل . حسب كونه مسجلاً كحاضر داخل الواحدة من المكونات أو الأخرى . يقال عنه بأنه كفاء أو منجز، هذا التمييز يبقى مع ذلك غير موضع شاماً، فمن وجهة نظر مركبة، ينجز الفاعل مساراً

سردياً مكوياً من متتالية من الحالات وفق الترسيم السردية المتوقعة، وكل حالة تتميز من سابقتها بفعل تحويل مسبب لانقطاعات قابلة للملاحظة.

وبالنتيجة لا يكفي الحديث عن فاعل سميائي بشكل تجريدي، بما أنه مؤسس مفاهيم مشخصة وحضور دائم للكينونة، ثم هل يجب تدقيق موضعه المركزي في كل مرة (من خلال فهمه كوضع لحالة الفاعل بالنسبة لمجموع المسار) والوصعية الكيفية التي يغيره في كل مرحلة من هذا المسار (الفاعل الكفاء، هو كذلك بالتتابع، مثلاً، حسب الإرادة، القدرة، معرفة الفعل) وهكذا، وبما أن المسار السردى ينقسم إلى متتالية من الحالات السردية، نفهم الدور العاملي كتحديد موضعي وكبقي في الوقت نفسه لكل من هذه الحالات.

تظهر صعوبة أولى حين يريد إحاطة هذا التصور الحركي للعامل السميائي. إسا ننتبه بسرعة إلى أن الفاعل ليس تتابعاً بسيطاً للأدوار العاملية التي يتحملها ولكنه - بالعكس - في كل حالة من المسار المجموع هو المنظم للأدوار العاملية المكتسبة طول المسار السابق، وبأن البطل مثلاً ليس فقط الفاعل منقطعاً في اللحظة التي يخرج فيها منتصراً في قتاله الرئيسي، ولكن خلفه ماضياً كاملاً هو الذي منذ طفولته وعبر الاختبارات جعله على ما هو عليه الآن.

إن ههنا واحدة من أكثر الصعوبات، ولكن أيضاً الفائدة الرئيسية للسيمائية الخطائية فالخطاب وعلى عكس الجملة المعرلة بـ "ذاكرة"، فإذا قلنا من زاوية نظر معينة بأنه مكون من تتابع ملفوظات، فيجب مفاصرة إضافة بأنه مثل "Si" الفرنسية التي تقتضي "non" سابقاً عليها، فالملفوظ المسلوك داخل استمرارية الخطاب "يتذكر" بأن حالة محددة تقتضي حالة كائنة سابقة. ينتج عن هذا نوع من اللا تحانس، أو الطبعي<sup>9</sup>. بين تحليل الخطاب السردى والنحو التحويلي الذي لا يعالج إلا التحولات بين ملفوظات قابلة لأن توضع في توار، وليس متتاليات منتظمة من الملفوظات، وهنا أيضاً تكمن صعوبة الاستعادة. في هذا الحنس من التحليل. من قواعد محررة من الحساب المنطقي الذي يستند إلى مبدأ استبدال الملفوظات أو المقاطع الحشوية.

يسهل الآن تمييز الدور العاملي عن الوضعية العاملية حينما لا يكون الدور العاملي إلا الإضافة التي تراء. في لحظة معطاة من المسار السردى. إلى ما كان قد كوّن العامل عقب التقدم المركزي للخطاب، فإن الوضعية العاملية هي ما يحدده (أي العامل) باعتباره إجمالاً لمساره المتقدم، منمطراً أو كامناً

وكذا المساعد مثلاً، فهو ممثل يتحمل دوراً عاملياً للفاعل الذي يكون منفصلاً عنه باعتباره مثلاً أيضاً، فالوضعية العاملة . في لحظة اكتساب المساعد . تتكون من مساره السابق الخاص به إضافة إلى المساعد.

#### 4 - صيغ الوجود السيميائي:

من أجل أن نكون واضحين، استعملنا . لكي نضيء إشكالية تنظيم الأدوار العاملة . أساساً، الأمثال المأخوذة من مقطع من المسار أين يوجد تكوين الكفاءة متموضعة، أي في العمق. تلك الكفاءة التي تهتم الفاعل السيميائي باعتباره فاعل الفعل. من زاوية النظر هذه . باعتباره هيئة مولدة لأعمالها . فإن الفاعل يمر تبعاً على ثلاثة صيغ مختلفة للوجود السيميائي فاعل افتراضي (كامن) — فاعل محين — فاعل متحقق ثلاث حالات سردية، الأولى منها مسبقة على اكتساب الكفاءة، والثانية تنتج عن هذا الاكتساب، والأخيرة تعين الفاعل وقد أنتج العمل الذي يصله بموضوع القيمة ويحقق هكذا مشروعه.

بينما يستطيع الفاعل السيميائي أيضاً بصفته فاعل الحال أن يعد افتراضاً قابلاً لاكتساب "قصته" الخاصة به، لكن فعل الحال يحدد أساساً وفقط بعلاقته مع موضوع القيمة. وهي علاقة خاضعة لتغيرات طوال المسار السردية، هكذا ومعدل عن الاستثمارات الدلالية التي يمكن أن تتقافى مواضع القيمة، يمكن أن نتكلم عن وصعيتها، الكيفية وعن صنع وجودها السيميائي إذا كان موضوع لا يصنع قيمة إلا باعتباره إسقاطاً لإرادة . كبنوة الفاعل، أي يتمتع بالوضعية الكيفية لـ "كبنوة". مرادة، نستطيع التصور بأنه قبل أن يصنع قيمة للفاعل، لم يكن لها أقل من وجود افتراضي داخل الكون القيمي المدعم عاملياً من المرسل.

نستطيع القول مواصلة بأن نحمل التبعة من قبل الفاعل وإحراطه داخل البرنامج السردية يحير القيمة، التي يحققها اتصالها مع الفاعل، ويعيد تنازل افتراضها أو أن فصلة معروضة تعيد تحيينها، هكذا نجد مرة أخرى ليس فقط الصيغ الثلاثة للوجود السيميائي لمواضيع القيمة:

موضوع افتراضي — موضوع محين — موضوع متحقق

التي نوافق لمسار العام للفاعل وتحدده بهذه الكبنوة، ولكن أيضاً تطورات أخرى ممكنة انطلاقاً من الإنحياز. أين تحدث تنازلات عن المواضيع إطلاقات للترسيمة السردية. وأين تحدث افتقارات جديدة من المواضيع محاور سردية تكون مبررات لانفتاح مسارات جديدة؟..

## IV - افاق جديدة:

### 1. بعض الاستنتاجات:

أ. نستطيع أن نستشف جيداً من أجل التحليل النصي إمكانات التطبيق لمثل هذا التطوير لمسارات الفاعل السردية فهذه المسارات مأخوذة مع محمل متغيراتها، يمكن أن تعدّ شادج للتوقع وتسقط على نصوص خاصة متمطهرة، سامحة بهذا بمعرفة أي نمط من المسارات وأي مقطع من المساري يقابل النص. الوارد إذا ست معرفة "البنية الكبرى" للنص فإنه من السهل مباشرة تحليل "البنى الصغرى" باستعمال الوسائل المتبلورة في إطار التركيب العمالي (ملفوظات الفعل، وملفوظات الحالة وبرنامج سردي الخ..).

ب. يمكن أيضاً أن يوحد استغلال نظري أبعد لمعرفة المسارات، فقد رأينا بأن من الممكن . في معزل عن المضامين المستثمرة داخل الخطابات السردية وعن أنظمة القيم التي تسهم في بنائها . التعرف على الفواعل في كينوناتها (داخل علاقاتها بمواضيع القيمة) وفي قدرتها على الفعل (على إنتاج أحداث منطمة في أفعال)، كل فاعل له القابلية لأن تنصف بتحديد كيمي وموضعي في الآن ذاته، أي تحديد شكلي وليس جوهرياً.

إن السميائية السردية تمنح يهد، جهازاً إحراناً من أجل تكوين نمذجة الفواعل السميائية، مساهمة بهذه الوسيلة في بلورة سميائية للثقافات

ج. من جهة أخرى، كشف لنا فحص الترسمة أن هذه الترسمة متمتعة ببنية تبادلية و/أو نزاعية تبرز فواعل بكفاءات مختلفة ومقصديات صراعية غالباً وتعملها في مواجهة. وانطلاقاً من نمذجة الفواعل ذوي الصيغة التصيفية، فإنه يمكن بناء تركيب متحرك يتصور كاستراتيجية للاتصال بين فواعل أكفيا يتبادلون مواضع قيمة.

د. هذا الفحص المختصر والمخصص يسمح بقياس الطريق المقطوع منذ إعادة اكتشاف التحليلات الأولى لبروب في فرونسا، فحص سير بلورة جهاز وسائل منهجي أكثر صرامة من خلال توسيع الإشكالية السميائية كذلك في حين، إذا كان السيميائي في محال سميائية الحدث كما أتينا على تسجيلها، لديه أحياناً الانطباع بالتقدم بقدم ثابتة، فإن حقولاً أخرى، لا تقل عنها أهمية، تبقى عذراء.

## 2. التأطير القيمي:

في إطار جهدنا لشرح النموذج البروبي، انطلقنا من النواة المركزية، المكونة من تتابع اختبارات، وفسرناه كمسار لفاعل، معتبرين إياه . بفعل حضور مواجهة بين الفواعل . مكاناً مفضلاً للترسمة السردية. في حين يبعد أن تكون هذه النواة كل الحكاية؛ إنها على العكس مغلفة في مستوى تراتبي أعلى ببنيات عاملية وسيرورات سردية ذات طبيعة أخرى.

هكذا تفرض علينا مضاعفة الحكاية وحدها كخاصية للقصة العجيبة، قبول وجود نوع من التنظيم الاقتصادي يشمل الحكايتين: فمساراتهما السردية . مسارات الفاعل، ومسارات الفاعل المضاد . تنمو في اتجاهات متضادة وتختزل في صيغة تعويضية، بمقتضاها يكون تحطيم النظام الاجتماعي متبوعاً بالعودة إلى النظام والانحراف يُقوّم بالتصالح مع القيم المفقودة.

كل شيء، يجري وكان التنظيم السردى يخضع لبدأ توازن يتعالى ويوجه الأنشطة الإنسانية المنجزة من قبل الفواعل.

وما هو صحيح بالنسبة لتقاطع مسارات الفواعل، هو أيضاً صحيح بالنسبة للمكون: الحدث مأخوذ بمفرده، إنه يعلن عنه ويؤطر بواسطة النبية التعاقدية التي تهيمن على سير الحكاية العقد المبرم منذ البداية بين "المرسل" و"المرسل إليه" . الفاعل "يوجه المجموع السردى، وباقي الحكاية، يبدو إذا كنتفد له من قبل الطرفين المتعاقدين، ومسار الفاعل . الذي يشكل إسهام المرسل إليه . يكون متبوعاً في الوقت نفسه بالتقويم التداولي ( مكافأة ) والمعرفي ( الاعتراف ) من قبل المرسل.

عمل الفاعل يوجد . بالنتيجة . مؤطراً بمقطعين تعاقديين: إقامته وإجازته، واللدبن يتبعان هيئة عاملية غير الفاعل: نقول بأنه يوجد بداية هيئة أيديولوجية للإعلان عن الحدث، وفي النهاية هيئة جديدة لتفسيره ومماثلته مع الكون القيمي الذي تتحكم فيه.

وعلى شاكلة اللغة التي . تعدّ نظاماً . تؤسس وتُعلم الكلام باعتباره تطبيقاً للسان، فإن عمل الإنسان يبدو . في هذا الأفق . بلا معنى، إلا إذا انخرط داخل كون القيم الذي يحيط به . إننا نعرف الإجبارات التي يعرضها . على هذا الشكل من الخيال . التركيب السردى للسطح بمطالبتة وضع عوامل مشخصة . صورتان للمرسلين . مجموعتين عادة في "عامل . ضمني" . تبدوان هكذا: الأولى واضحة للقيم التي تبحث عن انخراطها داخل برامج العمل، الثانية كقاض على امتثال الأفعال بالنسبة إلى نظام القيم المرجعي.

### 3 - مسارات المرسلين:

هكذا يعني فحص المسارات السردية بإشكالية جديدة لا تزال غير تامة الاكتشاف، وتظهر الترسمة السردية مكونات جديدة نستطيع البحث عن الإلمام بها وتفسيرها كمسارات سردية جديدة محزنة ليس من قبل فواعل، ولكن من قبل عوامل جدد معينين كمرسلين سيميائيين.

لقد سجلنا أنفاً بعض العروقات التي توجد بين سطرين من المسارات، لنخلصها باختصار:

أ - من زاوية نظر مركبية الترسمة السردية نتقدم في مجملها كمسار مصاعف للمرسل حيث يغير مقطعه . الأصلي والنهائي . مسار الفاعل . هذه الخاصية الشكلية لا نبتئنا أبداً عما إذا كنا لا نستطيع ربطها بخصائص سردية أخرى . يجب إذن إضافة أن مسار المرسل يتموضع فوق البعد المعرفي للترسمة، وبأن المرسل يمارس هنا فعلاً معرفياً، على عكس البعد التداولي لمسار الفاعل والفعل (الحدثي) الوقائعي الجسماني المتطهر فيه.

ب - العلاقة الموحودة بين فاعلي الفعل تتدولسا ذات سط متعاقدي، لكون الترسمة مؤسسة على تبادل مضاعف . تبادل يعهد في البداية، وتبادل برامج التنفيد لاحقاً، في حين أن العقد الذي يربط بينهما ليس عادلياً، وعلاقة تراتبية تبقى ضمنية داخله . فليست نسبة التبادل بالنسبة للمرسل إلا الإطار الذي يجري فيه اتصاله التشاركي . فبينما الفاعل يلزم . في التبادل . مجموع فعله وكيونته، فإن المرسل سيد كريم، إذا أعطى كل شيء فلن يخسر شيئاً من جوهره.

ليست هذه . مع ذلك . إلا خطوطاً سطحية عرفت خلال فحص الترسمة الهروبية تحديدات أدق لا تظهر إلا إذا اعتبرنا مقطعي مسارات المرسل . أصلي ونهائي . منفصلين كلا على حدة.

إذا لم نأخذ إلا المقطع الأول من هذا المسار، نلاحظ فوراً بأن الفرق بين المرسل الأصل والفاعل يكمن في وضعيتهما الكيفية على التوالي . فبينما الفاعل السيميائي يتحدد كفاعل الفعل من خلال قدرة الإحداث، "فعل . إيجاد" الأشياء، فإن المرسل معتبراً من نفس زاوية النظر هذه . هو الذي "يفعل . الأحداث"، أي الذي يمارس فعلاً يستهدف إثارة فعل الفاعل . مثل هذا التحديد للمرسل السيميائي المتميز بوضعيته الكيفية التفعيلية (يفعل الفعل المحدث للحدث) وموضعه المركزي كمتقدم على الفاعل، يسمح باعتبار مسار هذا المرسل كوحدة سردية مستقلة وبفصله عن



ترسيمة دروب، أين يظهر مجمداً كتعبير عن نوع من الأيديولوجية التي ليست إلا متغيراً خاصاً من بين العلاقات الممكنة بين المرسل والمرسل إليه. الفاعل.

هكذا تبدو العلاقة بين المرسل والفاعل داخل الحكاية البروبية، حكاية تراتبية مؤسسة، والعلاقة: مُهَيِّمٌ/ مُهَيَّمٌ عليه التي تميزها، معطاة فيها مسبقاً. بينما من الممكن . ويبدو ذلك ضرورياً . قلب مصطلحات المشكلة: فعوض اعتبار القدرة موجودة مسبقاً على فعل . الفعل وتمثل مصدره، نستطيع . على العكس . الافتراض بأن "فعل" . الفعل" أي تحريك فواعل لفواعل أخرى هو فعل موجب لعلاقات هيمنة ومصدراً للقدرة المؤسسة، والتشجيرات السردية لـ "المدح" و"المساومة" تسمح حتى بأن تكون هناك أمثلة . مصادرة لقدرة ثانية تغطي العلاقات التراتبية الموجودة مسبقاً.

نفهم من الآن، بأن المسار السردى للمرسل . محدداً هكذا. يمكن أن يظهر ليس فقط كمكان لممارسة القدرة المؤسسة، ولكن أيضاً كمكان تباشر فيه مشاريع التحريك وتنبولور البرامع السردية التي تستهدف حمل الفواعل . أصدقاء أو خصوماً على ممارسة الفعل المطلوب.

إذا كانت كيفية "فعل" . الفعل" في مستوى معين . أين يتشكل العاملون الجماعيون ويمارسون . قدرة على تحديد التحكم في الرجال، فإن بنيات كيفية مشاهدتها تستطيع إبراز تحكم الرجال وللرجال . وفيه القول بأن المسار السردى المعنى هو بناء شكلي قابل لأى يكون مستنمراً بأيديولوجيات مختلفة، إنه القول أيضاً بأن المسار السردى، باعتباره كذلك . غير مهتم بنمط العوامل التي هي المرسل أو الفاعل المتماثل: دول، مجتمعات، مجموعات اجتماعية أو أفراد.

إذا اعتبرنا الآن المقطع النهائي للمرسل، ننتبه إلى أن صورة المرسل التي تنبع منه مختلفة تماماً . إنه لم يعد المحرك الأكبر، السيد "Varun" للكون الحاضر فيه، ولكنه ملك على شاكلة "Mythra"، حارس العقود وسلامة العلاقات الإنسانية وعلى حقيقة الأشياء والكائنات. والفعل الذي يمارسه يبدو مضاعفاً: إنه يعني أولاً فعلاً معرفياً للتعرف، أي تعريف الأعمال المنجزة وطرائق الكينونة المقدمة وفق معايير سلم القيم التي يتحكم فيها. إنه قاضي موازنة الأعمال والكائنات، أعمال الفواعل الموائمة للزمادج المؤسسة مسبقاً تعتبر صحيحة، أحكام الوجود التي يعرضها عليه الفواعل إذا كانت موائمة للمعايير المقررة تصبح صحيحة.

البنية الكيفية التي تظهر مثل هذا المرسل إذا وبداية هي معرفة . الفعل، النمط الثاني للفعل الذي يتلو الملاءمة المقررة من خلال الاعتراف، مغطى بمصطلح الإجازة، مصطلح معقد وغامض، لأنه يعين في نفس الوقت حكم الموائمة المعتبر

كفعل معرفي، وممارسة السلطة (مكافأة) وفعل . المعرفة (الاعتراف العلني بأعمال الفاعل)، ومجموع هذه الكيفيات موجه بإرادة أصيلة.

نرى كيف يكون ممكناً . بانفصالنا تدريجياً عن الصورة السيادية . الديموزيلية أكثر منها بروبية . لهذا المرسل، يكون ممكناً إعطاء المسار السريدي، الذي أتينا على رسم خطوطه الكبرى، وضعية في الوقت نفسه أكثر استقلالية وأكثر عمومية. هنا ومثلما كان أثناء فحص المسار الأول للمرسل، نجد أنفسنا في حضور تصور موروث عن تقليد حرافي وفولكلوري لسيادة مطلقة، مقربة بلا منازع. مرسل معرفي، مالك وحيد للعدالة وللحقيقة، يهيمن إنذاً على محمل المسار لكن مفردات الإشكالية يمكن أن تقلب بسهولة، والهيئة المعرفية ذاتها تصبح نسبية.

إذاً، وعوضاً عن مرسل متوافر على معرفة وعلى معرفة . فعل مضمونين، نحيلنا مرسلًا يوجد في حالة بحث عن معرفة حقيقية، ويمارس نتيجة هذا فعلاً تأويلياً دائماً، المسار السريدي الذي نخطفه . بعيداً عن أن تهيم عليه نظرية الحقيقة المقررة (ليست إلا طريقة لفهم هذا المسار) . يكون متميزاً بالبحث عن شروط الحقيقة والتقويم الممارس بسيادة من طرف **المرسل المطلق** تظهر كواحد من الأشكال الممكنة لانضمام المرسل إلى صورة العالم الذي قدم له، انضمام يَفُوقُ بحث المتحري، عمل الباحث العلمي وبحث المؤمن.

أهما مساران سريديان لكل واحد منهما مرسل مختلف كفاعل؟ أم مقطعان مستقلان لمسار واحد هو نفسه الذي يترسمه تناعاً مرسل واحد؟ كل إجابة في هذه المرحلة من البحث، تكون مغالية، ولا تأتي بشيء لفهم الآليات المعرفية. الميدان لم يهد بعد والتحري ليس إلا في بداياته.

## پروميثيوس المقيّد أصل العمل الرائع ومعناه

ترجمة

وهاء شوكت

تلاحق صورة پروميثيوس سارق النار، الصمير الحديث، بدءاً من "غوته" و"شيلي" وصولاً حتى فلاسفتنا المعاصرين، ستبقى نمة علامات وشواهد لا حصر لها دالة على حضور ساحر لهذه الأسطورة. پروميثيوس، في واقع الحال أحد أبرز الشخصيات التي أبدعتها مخيلة الإنسان إطلاقاً. نعرض في هذه الدراسة للأسطورة، المأساة التي يرجع تاريخها إلى أكثر من ألفي عام.

لا يتعلق الأمر هنا "بأنموذج" فقط، أو بإبداع أدبي محض. پروميثيوس بطل أسطوري قبل أن يكون شخصية مسرحية، ويستمد من "أسطوريته" هذه تأثيره وسحره. لم يفعل "إسخيل" في "پروميثيوس المقيّد" سوى تقديم تعبير في راقٍ لأسطورة وُجِدَتْ قبله برمن طويل؛ وهذا أمر لا يقلل أبداً من شأن هذا الشاعر، بل على العكس تماماً مع ذلك، ولفهم هذا العمل بمختلف وجوهه وأبعاده، يجب إعادته إلى سياق حكاية - أسطورة پروميثيوس. إن عمل إسخيل يندرج بشكل طبيعي في هذه الأسطورة ويحد فيها جوهره، كما تتردد فيها أصداؤه، لكن، بدايةً، ما هي الأسطورة؟ وكيف يمكن أن تكون للأسطورة حكاية أو "تاريخ"؟ لا بد من بحثٍ تهيدي موجز في هذا السياق.

## علم الأساطير والشعر

تعني الكلمة اليونانية "muthios" ميثيوس: حكاية، أسطورة، وهي نقيض "logos" "لوغوس": المنطق، "العقل". الأسطورة هي حقاً خرافية، خيالية، غير واقعية لذا لا يمكن عدّها حقيقة واقعة، على الأقل مثلما تقدّم نفسها. ليس صحيحاً مثلاً، أن الناس تناولوا النار من بروميثيوس أو من أي إله آخر، بل اكتشفوها وتمكّوها بوسائلهم الخاصة.

لكن وإن تكن الأسطورة غير معبّرة عن حقيقة كاملة، بيد أن لها حقيقتها الخاصة. لا يجوز الحديث هنا عن الزيف واللاواقع في هذا المقام، فعلى أي شيء تقوم الأسطورة الخيالية؟ كان فلاسفة "عصر الأنوار" (القرن الثامن عشر) يرون فيها (الأسطورة) "كذبة مقصودة" يعزونها لكر الكهنة الذين يستغلون لمصلحتهم معتقدات الشعب الخرافية. بناءً على ما تقدّم لا تكون الأساطير سوى خدع: فالدوافع والبواعث الشحيحة للأفراد (الاستغلال الماكر للبعض وسداحة البعض الآخر) تكفي لإدراك سبب وجودها؛ ومن حيث المصموم يحدربنا عندئذ الاكتفاء بملاحظة بساطتها وبدائيتها دون التركيز على فهم معانيها الموضوعية أكثر مما ينبغي. هذا الأمر لا يربصينا كباحثين، إذ يجب عدم الوقوع في أسر هذا التفسير الخاطئ المتضمّن سوء بنة أحدهم أو هديان الآخر. بل يجب تفسير الأسطورة على ضوء قوتها الموضوعية.

يجد كل شعب علم أساطيره في إرث ماضيه الأكثر بعداً، في ماض يعود إلى مراحل التطور الاجتماعي البدائية: هناك يجب البحث عن الشروط التاريخية لتكوّن الأساطير. في المجتمع البدائي، كان مستوى الإنتاج الاجتماعي مقدّماً للغاية؛ لم تكن قد تمت السيطرة على قوى الطبيعة، ولم يكن ذلك ممكناً إلا بواسطة المعتقد الوهمي أو الخيال<sup>(1)</sup>. كان الناس يحاولون تلافي نقص التقنيات "بالسحر"، أي بمجموع أفعال تقليدية إيمائية تمنحهم الوهم بالسيطرة على الطبيعة، التي كان عليهم أن ينتزعوا منها كل يوم وسائل عيشهم الآني. ولم يتوصل الناس إلى التعرف على موضوعية بعض التطورات الطبيعية وبعض العمليات التقنية الابتدائية إلا تدريجياً وعبر زمن طويل. في هذا السياق تحرّر العمل المنتج جزئياً على الأقل من الوهم و"تقنيات السحر"، إلى أن أصبح الطقوس السحري "طاهرة مستقلة". في هذه الظروف ولدت الأساطير: في الأصل لم تكن سوى مشاركة صوتية والتعليق على الطقوس الشعائرية التي يتجسد محتواها في واقع سحري. على هذا الأساس تكونت

(1) المرجع ماركس: "إسهام في نقد الاقتصاد السياسي"، 1966، p. 174، Editions sociales.

تدريجياً الميتولوجيا . أي مجموع الصور والمعتقدات التي اكتسبت بدورها، نسبة إلى الطقوس الأولية، استقلالاً نسبياً خاصاً بها<sup>(1)</sup>.

عوامل سلبية إداً . مثل عزز الناس البدائين أمام جبروت الطبيعة، وحياتهم الاجتماعية الضيقة . تحكمت بتكون الأساطير البدائية. هل يجب إذاً تجاهل هذه القصص "اللاواقعية" وحصرها في دائرة الحكايا المروية للسذج والأطفال؟ كلا، فعلى الرغم من الضعف المنسوب إلى الأساطير، إلا أنها تدل على الجهد "الأولي" المبذول للسيطرة على الطبيعة و"أستئتها" بوساطة السحر.

كتب مكسيم غوركي: "لا تعكس القصص والأساطير القديمة خوف الإنسان أمام الطبيعة؛ بل على العكس تؤكد انتصاره عليها، كما تؤكد قوة الكلمة السحرية القادرة على تدليل مقاومات المادة الرهيبة والظواهر الطبيعية"<sup>(2)</sup>.

انطلاقاً من ذلك، الأساطير ببساطة ليست عبثية، إنها، على العكس ذات مغزى إنساني غني. "كان" پول إيلوار يتحدث عن الحاجة الجوهرية للإنسان، "لأن يدرك باستمرار تفوقه على الطبيعة، ليحمي نفسه منها، وليتغلب عليها"<sup>(3)</sup>، كان ينبغي من وراء ذلك التدليل على ضرورة الشعر وأساسه على الحبال المددع . هذا يعني . حسب "إيلوار" . "أن الأساطير البدائية شعري الأصل، شعر يمنح القوة". يرى "إيلوار" أيضاً، أن وظيفة الأساطير خلق الشروط الدائنية الكفيلة بحت جهود البشر (التي ما تزال محدودة جداً) ودعمها للسيطرة على العالم وتحسينه، لهذا السبب تمكنت الأساطير من الصمود أمام شروط تكوينها التاريخية، ومن ثم خدمة الشعراء والفنانين كل هذا الوقت المديد، الذين تابعوا بلورتها في أعمالهم الفنية وأعطوها معنى كونياً.

إن الميتولوجيا اليونانية علم إنساني غني يامتياز. ذلك أن اليونانيين القدماء عاشوا مرحلة تطور اجتماعي سريع وكامل، تطور كلاسيكي مستمر، لم يتوقف مثلاً ما حدث عند سكان منطقة بلاد "ما بين النهرين" أو "مصر" مثلاً . عند الأشكال الاجتماعية الجامدة "للاستبداد" الشرقي. في غضون هذا التطور اغتنت الصور الأسطورية الموروثة من المجتمع البدائي، كما تحولت وتأنست وهكذا لم تشكل الميتولوجيا ترسانة الفن الإفريقي فحسب، بل وأرضه "المغذية" أيضاً، كما قال

(1) بوجر هذا حصة تحليل جورج ثومسون، في *studies in ancient greek* المجلد 1 و *the first* *philosokbers*، لندن 1955، ص 45 - 47. لنقل بالمناخية إلى دراستنا المتواضعة تدبيل بالكثير، وأكثر مما يمكننا الإشارة إليه في مراجعتنا، إلى الأعمال الرائعة لهذا العالم الإنكليزي الكبير، الذي هو أيضاً ماركسي بلز.

(2) م. غوركي: "في الفن"، مقال ظهر في مجلة "Europe" فبراير/مارس 1960، ص 107.

(3) پول إيلوار "الوضوح الشعري" (*Evidence poetique*) "Donner à voir"، ص 8، 1939، Galltnard.

"ماركس" الذي أشار بدقة إلى الطابع "الفني اللاواعي" للإبداع الأسطوري الشعبي. لقد خلق تاريخ اليونان القديمة الشروط المؤاتية، بوجهه خاص، لتحول الميثولوجيا، إلى فن، وإثراء الفن بالأسطورة.

يعد هذا السحر والتراء الرائع ثمرة طفولة البشرية التاريخية التي وصلت هنا إلى أعلى درجات "تفتحها"، والتي يريد بشرها في العالم عن طريق "بروميثيوس المقيّد". هذه التحفة الأدبية العالمية، فهنا يجد الإبداع الأدبي الفردي فعلا أساسه في الإبداع الأسطوري الجماعي: على هذا النحو يُكمل الإبداع الأدبي الفردي ويُثَمِّم أسطورة تضرب جذورها في أعماق التاريخ الإنساني. وهذه هي "الأرض المغذية" - كما قال "ماركس". - لعبقريّة إسخيلوس الشعرية.

### أصول أسطورة بروميثيوس

ما الشكل الأصلي لإدأ لأسطورة بروميثيوس؟ يصعب الإجابة عن مثل هذا السؤال إلا بطريقة تخمينية. ففي معظم الأحيان يصبح أصول أسطورة ما في ماص عابر سابق حداً لظهور أولى الدلائل مكتوبة، بحيث لا تنقل لب هذه الأخيرة سوى روايات متأخرة نسبياً يكون النصّ الأسطوري قد خضع فيها تالياً لتعديرات وتحويرات خطيرة. لا يحتاج الأمر إدأ إلى عذر كبير حتى يبدو مسألة الأصول أمراً متعذراً الحل عملياً. عدا ذلك، ألا تُطرح هذه المسألة أحياناً بطريقة حاطنة بطريقاً؟ من الخطأ الاعتقاد هنا - كما يحصل عموماً في أساس كل تحول أيديولوجي - وجود نوع من نقطة انطلاق مطلقة، أو معطى بسيط وبدائي يكون ظهوره المفاجئ المحض معزولاً عن أية "مادة فكرية موجودة قبله" (إنغلز) والأساطير اليونانية على أي حال، تؤكد بوجه خاص مثل هذا الرأي أو المسألة. فكلما توغلنا في تاريخها تبدلنا دوماً كاجزاء مكونة متممة لـ "ثقافة"، ترتكز على إرث واسع الغنى والتعقيد.

تأسيساً على ما سبق، نحافظ دراسة الأصول على كل معناها وتصبح مسألة مشروعة وميسورة. سيتوفر لنا أساس متين ترتكز عليه إن نحن أدركنا العلاقة المباشرة والضيقة حداً في الأصل، التي تربط الأسطورة بالممارسة الاجتماعية، وبدقة أكثر بالعمل المنتج. والحال أن هذه الرابطة هي أيضاً هنا شديدة الوضوح؛ فأسطورة بروميثيوس هي أسطورة استيلاء بني البشر على النار.

كان استخدام النار في الأعمال المنزلية أولى التقنيات التي أحرزتها البشرية<sup>(1)</sup> وكان لها أهمية بالغة جداً. أتاحت النار للبشر ملهى الطعام وتنوع أصنافه، حماهم من البرد ومن الحيوانات المفترسة، وأخيراً أخذت تؤدي دوراً مهماً في صناعة الأدوات. وتضاعفت استخدامات النار تقنياً بوتيرة عجيبة بدءاً مما سمي بالثورة النيوليتية<sup>(2)</sup> عندما بدأ الناس بإنتاج مصادرهم الغذائية بأنفسهم (طهيور الزراعة وتربية الماشية) بعد أن اكتفوا إلى ذلك الحين بالموارد الغذائية التي وفرتها لهم الطبيعة. فيما بعد تعلم الحرفيون المهرة رفع درجة حرارة أفرانهم أكثر فأكثر إلى أن حصلوا بفضل ذلك وعلى امتداد آلاف السنين على سلسلة مهمة من الاكتشافات المؤثرة صناعة السيراميك، التعدين، صناعة الزجاج والجبس وإنتاج مختلف الموارد الملونة<sup>(3)</sup>.

هكذا صمّن الإنسان لنفسه مع النار السيطرة على قوة طبيعية جبّارة سيستخدمها من الآن فصاعداً لتغيير الطبيعة جاعلاً من انتصاره الأول أداة أو وسيلة لانتصارات جديدة!

خلّد هذا الانتصار المتمر الموهل في القدم لدى الشعوب المختلفة بأساطير<sup>(4)</sup> لا تحصى. في الفلكلور الفرنسي مثلاً نجد حكايات حول طائر مُحسّن طار إلى الشمس ليأتي بالنار للناس<sup>(5)</sup>. أما الإغريق فكانوا يعزّون عادةً هبة النار للإله بزمينوس الذي، كما يقولون، أحضر لهم شرارة من الشمس<sup>(6)</sup> وضعها داخل عصا مفرّغة. هذه هي على ما يبدو النواة الأولى لأسطورة بزمينوس. لكن كل شيء يسمح لنا بافتراض تجاوز هذه المعلومة الأولية البسيطة، ولتكنسب الأسطورة فيما بعد غنى وتعقيداً كبيرين. بالنسبة إلى الإغريق (الذين دخلوا التاريخ تقريباً عندما كان عصر الاكتشافات التي ذكرناها سابقاً قد بدأ ينتهي) صار الانتصار على النار رمزاً لكل

(1) استطاع العلماء المتخصصون بـ«عصر ما قبل التاريخ» ثابت أن «الإنسان مفترض يركب إلى المسير القلبيسي» كان قد عرف استخدام النار.

(2) ظهرت «عصر النار» هذه وتطوّرت في الجزء الشرقي من حوض البحر الأبيض المتوسط قبل أربعة آلاف سنة من عصرنا، أما آخر كتب عهد - وهو صمويل الحفيد - فجاء عند نهاية الألف الثانية تم ليصاح الروابط الوثيقة التي تربط هذه الاكتشافات المختلفة التي تسمح عبر تلك بالإدراك وحده عملية التطوّر التقني الواسع، ولصمويل البرمينوسي «بشكل لافت للنظر من قبل كندريه لوروا» - جورمان الحركة وفكشة، المجلد 4، كلبان ميشيل 1964، ص 245 - 249.

(3) المرجع «تاريخ» أساطير حول أصل النار - لندن 1930.

(4) المرجع لويس ميشال أسطورة بزمينوس 1951 P U F - ص 6 وما تلاها.

(5) كان الأكرجيون يعزّون إلى ملكهم الأول «برمينوس» اكتشاف النار، وتبعاً لتشيدي هومروس إلى إرميس (البيت 108 وبعده) يعود فضل الاكتشاف إلى هذا الإله.

انتصارات البشر اللاحقة على الطبيعة<sup>(1)</sup>، بهذا الشكل اكتسبت الأسطورة أبعاداً جديدة لم تعد مجرد حكاية تبحث في "علم الأسباب"<sup>(2)</sup> والأصول، أو احتفاءً بذكرى شعائرية لتملك النار، بل تجسيدا وتعبيراً عن النضال المتجدد يوماً الذي يبادره البشر ضد الطبيعة للسيطرة عليها، علماً أنه كان مقدراً لها أن تتجدد باستمرار، تكيفاً مع التطورات الحديثة للسياق النهائي الذي يشكل صورتها.

لكن هذه العملية، تطور القوى المنتجة، ليست بسيطة أو خطياً صاعداً بانتظام. لم يكن ممكناً استمرار التقدم التقني بعد أن وصل إلى درجة معينة إلا عبر التقسيم الاجتماعي للعمل وبتملك أقلية جزءاً من الثروات المنتجة بفضل عمل أغلبية أفراد المجتمع. ومن الآن فصاعداً أضحي شرط تطور القوى المنتجة رهناً باستغلال الإنسان للإنسان، وانقسام المجتمع إلى طبقات متناحرة. وهكذا بدأ المجتمع البدائي، المشاعي بالتفكك.

بدءاً من هذه المرحلة صارت الأساطير والتقاليد الموروثة عن المجتمع البدائي تأخذ معنى جديداً. استولت الطبقات المتناحرة عليها وعملت، جاهدة لاستغلالها لمصلحتها. وبدأت الطبقات المسيطرة، إحساساً منها بالحاجة لتسويق وضعها المميز، بتأويل الأساطير بما يخدم استمرارية سيطرتها. هنا تغيرت طبيعة الميثولوجيا تبعاً لذلك. بهذا الصدد كتب "روجيه غارودي"<sup>3</sup> في القبيلة البدائية لم تكن الميثولوجيا سوى تعليق خيالي لكن فوري، على لعبة القوى الطبيعية، كانت قصيدة تلقائية لحرية حركة الفرد، ومع انقسام المجتمع إلى طبقات، اكتسبت الميثولوجيا صانعاً دينياً<sup>(4)</sup>.

ينطبق ما تقدم على أسطورة بروميثيوس: في البدء عبرت هذه الأسطورة عن الكبرياء الجماعي لبني البشر في معركتهم المشتركة ضد الطبيعة فحسب، لكن كان لا بد، ومع مرور الزمن، أن تتغير بعمق منذ أن نتج عن هذا الصراع صراع آخر، وهو صراع الإنسان ضد الإنسان.

(1) يبدو هذا واضحا، كما سنرى في مقالة "أينسهاوس". انظر أيضاً "كلينغتون"، "شواء جديدة بالكر"، 3، 7.

(2) توصف على هذا النحو الأساطير التي تدعى شرح أصل هذه أو تلك الخاصية من الواقع على طريق فكسفس ككدها كحكيائون.

(3) روجيه غارودي: "طوائف الحرية"، 1950 - ص 35.



## هيزيود Hesiod

في ملاحم هوميروس البطولية المشبعة بالفن لا تبرز أسطورة بروميثيوس، ربما لأنها شعبية جداً أو لارتباطها بالعمل وحبّة العمل، لكنها أخذت مكانها في الروايات المركزية لقادة الفتوحات الحربية. كان الشاعر "هيزيود" أول من جمع التراث الأدبي الملحمي، وأعطاه معنىً جديداً، وسكب في ترسالة الشعر الإغريقي بعضاً من الفلكلور الشعبي، لذا ندين له بالرواية الشهيرة لأسطورة بروميثيوس

عاش "هيزيود" في Béotie "بويثيا"<sup>(1)</sup> في القرن الثامن قبل الميلاد. في ذلك الزمن كان قد انتصح أكثر القرنين الطريقي في المجتمع اليوناني، وأضحى التجمع البدائي مثابة ذكرى، كما تطوّرت الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج (لاسيما الأرض)، كان التمايز الاجتماعي بموازاة ذلك يرداد خطورة. تكوّنت أوليعارشية من كبار الملاك راحت تتفاخر بذخها وحبروتها، في حين كان صغار الملاك يحصلون بصعوبة بالغة من الطبيعة على ما يكفي لسد حاجاتهم الضرورية جداً. ونظراً لأن "هيزيود" كان فلاحاً صغيراً فقد عثر مرة إثر مرة عن استنباء طليقة الفلاحين لكن لم تكن الظروف مؤاتية آنئذ لاخراط هذه الطليقة في بصل سياسي نشط ضد السلاء أو كبار ملاكي الأرض. من هنا نشأ سناوأم "هيزيود" وأخيراً استسلامه للطليقة المهيمنة. كان يعارض بمرارة باسم العدالة أبيية "الكبار" ويندمر من حدود الطبيعة، لكنه كان يحضر البؤساء مثله، من جانب آخر، على الطاعة والاستسلام للقدور والمصير. لكن لماذا نخري الأمور على هذا النحو، ساحه واحد؟ لماذا كنّيب على البشر العيش هكذا؟ قصة بروميثيوس تحمل الإجابة.

يروي "هيزيود"<sup>(2)</sup> كيف عاش الجنس البشري في الأزمنة الأولى سعيداً، بلا عمل وبلا مرض ودون أن يحتاج إلى كسب قوت يومه بعرق جبينه. كان ذلك عصر الإله "كرونوس"، "العصر الذهبي"، كانت الأرض تنسج بذاتها كل الخيرات الضرورية للحياة، ويتمتع البشر بها سواسية. ثمة هنا بدون شك ذكرى مثالية "للشيعوية البدائية". ويضيف هيزيود قائلاً إن البشر كانوا يعيشون في ذلك الزمن بمعية الآلهة، "إخوتهم الأقوى"، غير أن حليئة بروميثيوس المزدوجة، "ابن الجبار حابيث"، و"حورية البحر كليمن"<sup>(3)</sup>، قد ألعت هذا الوضع السعيد.

(1) منطقة في اليونان القديمة، شمال "أثينا"، كانت عاصمتها "طبيّة" يتضمّن اليوم اسم بويثيا البلد القديم لهذا الاسم وجزءاً من طروينيا.

(2) المرجع: حسب الآلهة للوقتية: الأبيات 507 إلى 1616 «الأعمال والأيام»، الأبيات 43 إلى 105

(3) ملكة السماء والأرض، كان «الجهنم» أشقاء كرونوس والأولياديات.

خلع "زيوس" والده "كرونوس"<sup>(1)</sup> عن العرش وحكم العالم. عند ذلك تخيل بروميثيوس "الحاذق" أن يوسع حداث ملك الآلهة الجديد لحساب البشر: أثناء مائدة جمعتهم معا قدم بروميثيوس للبشر أفضل قطع اللحم، ولم يبق للآلهة سوى العظام المكسوة بطبقة من الدهن غير أن زيوس العليم بكل شيء اكتشف الحيلة، لكنه وافق على هذه القسمة الغادرة التي - كما يشرح هيزيود - بقيت سائدة منذ ذلك الحين في أوضاعي الحيوانات: يحتفظ البشر لأنفسهم باللحم، ويقدمون الدهن والأحشاء والعظام للآلهة. لكنها جريمة استحققت العقاب. صادر زيوس النار من البشر.

ذهب بروميثيوس "صاحب الأفكار الماكرة" وسرق النار من السماء وأعادها للبشر. إثرها عاقب زيوس الغاضب بروميثيوس بصرامة: أوثقوه على عمود في طرف العالم. صار الشهير الأثيني<sup>(2)</sup>، سارت النار شاهداً من الآن فصاعداً علي جبروت زيوس، مثله مثل "الجبابرة" المسجونين تحت الأرض. عوقب البشر أيضاً: أرسلت الآلهة إليهم "بانورا" المرأة الأولى، "حواء" الإغريقية التي شكلها إيفايستوس الإله الحداد بواسطة القزب والماء، وبناءً على طلب زيوس. حملت هذه المخلوقة المثيرة والشريرة جرّة مميّقة، سؤل فصول إبيميثيوس<sup>(3)</sup> له أن يفتحها. احتوت الجرّة على شتى الشرور التي أثقلت كاهل البشر منذ تلك الحين: الأمراض، السموم، العواصف والحروب، "سلالة النساء الملعوبة، وخاصة العمل الشاق الذي أرغم الناس على القيام به منذ الآن، في أرض قاحلة مخدبة. وحل "عصر الحديد" محل "العصر الذهبي".

تلك هي الرواية "الهيزودية" للأسطورة. يُلاحظ تقدير النار فيها بوجه خاص نظراً لدورها المهم في طهي الطعام. غذاء الإنسان<sup>(4)</sup>. لكن يجب ألا يحجب الجو الريعي الذي أحاط بالقصة عنا طابعها المتطور غير البدائي. يبدو أولاً أن الأسطورة

(1) أولياء السماء والأرض، كان "الجبابرة" لشقاء كرونوس والأوقيانيدون.

(2) أسطورة تحرير بروميثيوس للترتيبة بسلسلة فتوحات "هرقل"، هي على الأرجح لاحقة لهيزود: الأبيات 523 - 533 الملحونة من "نسب الآلهة الوثنيين" تدور حول هذا التحرير الذي يعتبر تحريراً للقصة.

(3) شقيق بروميثيوس انطلاقاً من علم اشتقاق الكلام عند الإغريق، يعني اسم بروميثيوس (المتشبه، المماثل، المماثل بالمستقبل). أما اسم إبيميثيوس الذي تشكل على غرار ذلك لهمني (المحرك، بعد حين، أو في وقت متأخر) فيميل مله شخصاً عكس أخيه بطبيعته ونوره ويصرف النظر عن من، ج-جوليم، الذي يرى في الثنائي، بروميثيوس - إبيميثيوس ازدواجاً لاسطورة أصلية في كتابه (المفكر الإلهي - جانييف، 1958) فس المرجح أن شخصية إبيميثيوس لا تمثل إلا عنصرًا ثانوياً متأخراً من الأسطورة من جانب آخر فإن إبيميثيوس لا يظهر في روليت، عذبة للأسطورة، ولا في ترميديا ديسغليوس.

(4) امرأة (ج. دومينيل) صاعدة الفلود، باريس 1924، الفصل الرابع.

قد اختُزلت في معلومات روائية سردية، أي أضحت مستقلة تماماً عن أي عنصر شعائري. إنها تعيدنا إلى ماضٍ أصلي لا يستطيع أي سحر أن يعيد له الحياة، ولا يتم استحصارها إلا انتعاءً منقوعةً مزبوحة لتأمل لاهوتيٍّ حول أسباب البؤس القائمة، ولتنبيهٍ أخلاقيٍّ بخصوص العواقب الوخيمة للريدقة والزهو والتكبر. وذلك بما يوافق تماماً الشكل الأدبي للرواية الملحمية التي نبناها هيزيود. وهكذا، بينما ستبقى الأسطورة في أثينا (كما سنرى فيما بعد)، مرتبطة بممارسات شعائرية طلت نشطة جداً حتى العصر الكلاسيكي، ستجد عند أسخيلوس تعبيراً مأساوياً.

من هنا يمكننا أن نستخلص نتيجةً عريضة، وهي أن رواية هيزيود للأسطورة أكثر تطوراً منها عند إسخيلوس رغم أنها سابقة لها بثلاثة قرون. يتأكد هذا الافتراض حين نقرأ (مضموني الروايتين). كل شيء يشير إلى أن قصة هيزيود كما العادات الأثينية الأكثر قدماً المتعلقة بشخصية بروجينوس لم تعرف حادثة توزيع اللحم المأكرة، ولا صراع زيوس مع بروجينوس، ولا حتى عقاب هذا الأخير المادي والأخلاقي الذي كانت سرقة سبباً لذلك.

في شرحهم لهذه الاختلافات ذهب بعض الباحثين إلى حد الافتراض بوجود أسطورتين منفصلتين وشخصين مختلفين بروجينوس ذيوني (الأثيني) المعلم المحسن لأثينوس النار، وبرومينوس لفظ، سارق النار المذهب من قبل زيوس. سوف لن نناقش هنا هذه الفرضية "ثنائية"، فهي توحده بالرغم عموماً وغير معتمدة. إذاً لماذا هذه "الثنائية"؟ ربما للافتضاح بأن بعض عناصر الرواية الهيزيودية، العائشة في التقليد الأثيني القديم، لم تكن تسمى للسوء الأولى للأسطورة، التي احتُصت في "أثينا" بجوهرها الأول. في حين تعرّضت في "مونيخيا" لبعض التحريف.

إن المعطيات التي تقدّمها لنا الدراسة "الوضعية" للمصادر لا تكون مكتملة إلا عبر تحليل لرواية هيزيود في ضوء المادية التاريخية. تبدو "تحويلات" القصة الخيالية عندئذٍ بمثابة انعكاس (أيديولوجي) فكري للتطور الاجتماعي إذا كانت قصة بروجينوس قد اغتنت بعناصر جديدة وطراً تحولت على معناها العام، وذلك لأنها صارت تعبر عن الآن فصاعداً عن عالم اجتماعي أخذ في الانقسام أكثر فأكثر وبشكل عميق متعبداً، على هذا النحو، عن الشكل البدائي للمجتمع حين ما ولدت الأسطورة.

لتأخذ مثلاً أسطورة "باندورا"<sup>(1)</sup>، القصة المستمدة من طقوس شعائري رافق المجتمعات الزراعية القديمة في العصر الحجري الأخير - صناعة الفخار. في تلك

(1) "أثينا" شبه جزيرة البرونز، تقع بين خليج "إيجينا" وبحر "إيجينا" باستثناء شواطئ "الدرية".

(2) (ج - ثوسور) - دراسات في المجتمع الإغريقي القديم، المجلد 2، ص 48 - 49.

المجتمعات كان تقسيم العمل ضعيف التطور، وأدت النساء في الغالب دوراً اقتصادياً كبيراً جداً. هربأت الاقتصاد المنزلي هن اللواتي يعين بالنسابة للانتقال من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة الإنتاج الزراعي؛ وهن أيضاً من صنعن الجرار من الصلصال المشوي في النار، لحفظ الطعام. لا يكمن الطابع الثوري لهذه التقنية الجديدة فقط في الإسهام الحاسم الذي قدّمته الآلات الجديدة المصنعة مع التطور الاقتصادي الزراعي، بل يكمن أيضاً في حداثة طريقة التصنيع نفسها. التحويل الكيميائي<sup>(1)</sup> للمواد انطلاقاً من مقادير محسوبة. لكن هذه العملية الكيميائية بقيت غامضة في أذهان هاتيك النسوة اللاتي نجحن بها تجريبياً: كيف أمكن تحويل الصلصال إلى مادة صلبة تتمتع بتكوين جديد دائم. لم يفهم هذا التحوّل النوعي إلا كظاهرة سحرية. حتي في عيون تلك الصانعات لم تكن الجرّة تبدو إطلاقاً كشيء مصنوع. كانت كائنات حياً مورّعاً لثمار الأرض، النبع الأنثوي للحياة والخصب. وهكذا كانت "باندورا" الإلهة الأم المخلوقة من الصلصال والماء من قبل إله النار<sup>(2)</sup>.

ندرك هنا الرابط بين أسطورتَي باندورا وبروميثيوس القائم قبل مرحلة سابقة جداً لقصة هيزيود. لكن لاحقاً ومع اتساع تقسيم العمل وظهور الملكية الخاصة وزوال نظام الأمومة (نظام الأسرة القائم على سلطة الأم)، لم بعد صناعة الخزف نشاطاً بيتياً خاصاً بالنساء، بل أصبح عملاً فنيّ أوكل إلى الرجال<sup>(3)</sup>. بذلك نشأت علاقات إنتاج جديدة أصبحت النساء موجبهات نابعات اجتماعياً واقتصادياً. هنا أعيد تأويل الأسطورة القديمة فيما أن المرأة كانت مضطهدة كان لا بد وأن تظهر ساخطة، وعلى هذا الأساس جعلوها مصدر جميع الشرور. فأصبحت ربة الأمومة القديمة باندورا في الرواية الهيرودية، تلك المرأة حاملة الجرّة التي تحوي جميع المصائب. بذلك فقدت الأسطورة روابطها الأصلية مع العمل الإنتاجي (صنع الخزفيات)؛ وتبدّلت في أن معاً طليعة العلاقة التي تجمع الأسطورتين شكلاً وأحدث طابعاً تنذرياً. فلم يعد بروميثيوس خالق باندورا، بل خالق فرصة صنعها من خلال الجريمة التي ارتكبتها؛ وهيما يستوس (إله آخر للنار) هو الذي سيشكل لاحقاً هذه المخلوقة المشؤومة<sup>(4)</sup>.

(1) (موردين تشارلد). حوالاة الحضارة - جيلد، 1964 - ص 87.

(2) يبدو أن الطبع المحسن الذي كانت تملكه هذه الإلهة هو في الأصل مؤكّد في اسمها (طبقاً للتشاكل: دالتي تملطي كل شيء).

(3) تمجد هذا التحوّل بتطور تقني فاصل: اختراع دولاب الخزف. (راجع: موردين تشارلد، العمل المنكسر سابقاً).

(4) اعتُمدت الرواية القديمة التي تمرر خلق المركة الأولى إلى بروميثيوس في التقليد الأتوني، الذي يبدو هنا أيضاً أقل تحريفاً من التقليد اللويثي (المرجح: ل. سيشان، العمل المنكسر ص 103).

الأمر واضح إذًا: فقد وصلت الأسطورة إلى هيزيود في شكل محرّف إلى درجة عميقة بحيث ضاعت معالم المعنى الأولي مع تطور العلاقات الاجتماعية لاحقاً. تؤدي تحليلات أخرى إلى نتائج مماثلة: نتج عن حصومة بروميثوس مع ملك الآلهة تراتبية سيادية ما كان يمكن ظهورها في المعتقدات الدينية البدائية جداً. فهذه التراتبية لم تتطور إلا مع بروز الامتيازات الطبقية، وما ينجم عنها من صراعات اجتماعية حادة في المجتمعات الإنسانية<sup>(1)</sup>.

أصلاً لم يكن زيوس يمثل سوى القوة الطبيعية صانعة المطر والرعد، لكنه فيما بعد بسط سيادته على الآلهة الآخرين وأرغمهم على الاعتراف به بعد صراعات مريرة طبعاً. من هنا نشأت هذه النزاعات الإلهية التي تشكل المادة الرئيسية لرواية هيزيود. وضمن هذا الإطار برزت خصومة زيوس وبروميثوس. تجلّت الفروق الاجتماعية في العالم المساوي، ووجد العنف انعكاساً له في مجتمع الآلهة.

في الوقت ذاته بدأت تتحوّل العلاقات بين البشر والآلهة. لم يكن الناس الأوائل يعرفون سوى الأرواح أو القوى الخفية التي حاولوا السيطرة عليها بواسطة السحر وليس بالصلوات والأصاحي.

هذه الأخيرة (أي الأصاحي) لم تظهر إلا بعد أن أصبح الطوطم<sup>(2)</sup> الأول إلهاً. كائناتاً سامياً غيوراً ومسيطرًا. لذا وحُب استمالته بتقديم القرابين<sup>(3)</sup>.

صار من الضروري تزيين هذه الممارسة الدينية الجديدة على هذا الأساس نشأت أسطورة هيزيود حول الأصاحي. فقد اعتُبر بروميثوس باكتشافه النار وتعليمه البشر ملهي اللحوم وأضاح الأصاحي والقرابين أو مؤسساً لها. غير أنه كان يجب شرح ما هو أهم من تقديم الأصاحي. أي التناقض القائم بين البشر والآلهة، علاقة خضوع البشر الحديدية للآلهة التي كانت الأضحية علامتها موضوعاً، كان هذا التباعد بين البشر والآلهة انعكاساً للتناقضات التي أخذت تتطور في المجتمع الإنساني ومرآته. إلا أنه في ذلك الحين لم تكن هذه العلاقة مفهومة بشكلها الموضوعي. كان العالم الرياني انعكاساً خيالياً للواقع الاجتماعي. فالعقوبة إلهية والظلم الذي يقع على الناس بسببها صار يبدو حزاء عادلاً إن طاهرة الانقلاب "الأيديولوجي" الناجمة عن الحركة الواقعية التاريخية هي المحدثة بالصبط لحالة الاستلاب "الديني".

(1) فـرامـة سـ. هـاتـشـوايـن: أسـول الدين - المـطـبـوعـات اـلـاجـتـمـاعـية، 1955، صـ116-121.

(2) الطوطم (حجر أو صخرة ذات صلة خاصة به أو بقبلة تؤخذ بذلك رمزاً - وكأنه يمثل هذا الحيوان).

(3) المـرجـح: جـ. تـومـسون مـدرـسـات في المـجـتـمـع الإـغـريقـي القـديم، المـجلـد الأول: The Prehistoric Aegean - لندن، 1954، صـ49-51.

هنا نشأت قيمة شرح مسيئات الأسطورة والقيمة التعليمية للرواية بوجه عام. يظهر الاهتمام جلياً بالأسطورة من أجل تقديم تحليل مقنع يشرح للمصطهدين سبب بؤسهم من أجل أن يقلبوه كقدر محتوم ومشروع. هُزِمَ بطل البشرية<sup>(1)</sup> بالقوة وأحبط حيله بذكاء ملك الآلهة المعصوم من الخطأ. أما البشر فقد رهم أن يتحملوا دائماً ثقل هذه الهزيمة. ومن هنا نشأ وضعهم المحزن ونشأ كدح الفلاح وعذاباتِه مقابل أجر هزيل.

هذه هي سلطة زيوس: لا يقوى أحد على الإهلات منها، حتى بالحيلة؛ بزميئوس مثال شاهد على ذلك. ويأخذ الدرس أهمية أكثر شمولية أيضاً. إذ يقول هيزيود: "مجنون حقاً من يقاوم من هو أقوى منه. على كل فرد معرفة حدوده الخاصة، التزام الحذر في كل شيء والرضى بالقسمة المقدرة له. من الخطر والمخالف للقوانين الطبيعية أن نعلل أنفسنا بآمال وطموحات كبيرة جداً، فهذا يعني منافسة الآلهة على هذا النحو يمكن تلخيص عبء الحكاية بما يلي: الطابع القمعي المميز لشتى الطبقات المستغلة."■



(1) يبدو أن المحتوى الإنجابي لأسطورة بزميئوس أصلاً لا يزال يبرز في تصانيف رواية هيزيود. من هنا سبب التشوش الذي يظهر في تقديم صورة بزميئوس: يوصف أحياناً بـ«الشجاع»، (مضب الآلهة» 565، «الأعمال والآباء»، بيت 50) أو «المعسر»، (مضب الآلهة»، بيت 614) ويبدو أن الكاتب احتفظ في قرارة نفسه بتقدير لبطل الانتصار الأول كتعبير للبشر على الطبيعة. لكن المهم في الرواية الهيزيودية هو أن إيمان بزميئوس سيده الانتقام الكارثي للمهلك للبشر الذي هُزِمَ أمامه بزميئوس.

لكن كراهية زيوس قسمة عدمة الرحمة، والشاعر يشتكي منها. لكن قوة زيوس يظهر هيزيود تـمـرُغ أسـلـس سلطته. زيوس إله كبير، ويُفترض أن يكون كقوته عادلاً وإنَّ أسطه وعظ بقوته، فتلك استحقاقٌ لكيد له مسوغته.

## اليهود والموسيقى بقلم الموسيقار ريتشارد فاغنر

ترجمة

د. نوفل نيوف

قبل مدة قصيرة أتيرفت في "المجلة الموسيقية الجديدة"<sup>(٦)</sup> قضية "الذوق الفني اليهودي"، وسرعان ما نشدت الخلافات بهذا الصدد. فقد أسفر الدفاع عن الذوق الفني اليهودي والتشكيك به عن نقاش ساخن. ويبدو لي شخصياً أنه ينبغي الانتباه في هذا النقاش وبالدرجة الأولى إلى مسألة ميدئية مهمة يؤسفنا أنها قوبلت حتى الآن إما بصمتٍ من جانب النقد، أو نوقشت بحرارة وانفعال مفرط.

على أن مهمة النقد في هذه الحالة كان يمكن أن تكون نبيلة على نحو خاص، لأنه دون الانحطاط إلى مناقشة ما احتلقه النقد نفسه، ودون الإساءة بذلك إلى جوهره بالذات، كان على النقد أن يكتفي بالتعامل مع الوقائع الأكيدة والظاهرة بوضوح.

(٦) «Neue Zeitschrift Fur Musik».

وبين الوقائع العالية القيمة التي تهمُّنا في هذه القضية هناك قبل كل شيء النفور الداخلي العميق من كلِّ ما هو يهودي، وهو نفورٌ نعرفه جميعاً، ويميّز الشعب بأسره، ويظهر جليّاً على الدوام.

إننا نرعب هنا بتفسير هذا النفور العميق من جانب الشعب إزاء اليهود وحدهم في الفن، وفي الموسيقى حصراً. وسنغضُّ الطرف عن محالّي الدين والسياسة. فاليهود، من الناحية الدينية، أعداء الدّاء منذ القدم، بل وغير جديرين حتّى بالكُره... أمّا في السياسة الصّرف فإننا، وإن كنا لا نتصادم معهم، مستعدّون دائماً لتمكينهم من إقامة مملكةٍ جديدة في القدس. ويبقى لنا أن نعرب عن شديد أسفنا لكون الدّوق روتشيلد رفض بحدقٍ كبير شرف أن يكون ملكاً لليهود، وفصل أن يصبح "يهوديّ الملوك".

ولكن حين غدت السياسة عنديداً ملكاً للمجتمع حُلّ للمتالبيين أن وضع اليهود القانوني المميز يسندُ العدالة الإنسانية. وأبد هذه النظرة بالدات ما طهر لدينا أنفسنا من طموح إلى التحرر الاجتماعي. وهنا تهديداً ينبغي علينا أن نهتد عن أصل كفاحنا في سبيل تحرير اليهود. إذ ظلّك في هذا السياق نكافح على الدوام في سبيل مبدأ محرّد، في سبيل فكرة، وليس في سبيل تحرير اليهود كشيء ملموس. ويعود سبب ذلك إلى أن لبراليّتنا برمتها لم تتكشف إلا عن لعبة عقل قصير النّظر. لأننا شرعنا بتحرير شعب لا نعرفه، وبطبيعة الحال نتحاشى أيّ علاقة معه. وعلى النحو نفسه تماماً فإنّ حماستنا في الدّود عن مساواة اليهود لم تكن تنبع إلّا من صيوئنا المثالية العامة، وليس من الشعور بالعطف على اليهود إطلاقاً.

ومهما قيل من كلام حميد، عن عدالة ضرورة مساواة اليهود فإنّنا، بعد احتكاكنا المباشر بهم، لم نتخلّص من الشعور إزاءهم بأصدق أنواع النفور. وفي هذا النفور الغريزي من اليهود نصطدم بمسألة لا بدّ من توضيحها، نظراً لأنّه يتعيّن عليها أن تُفضي بنا إلى هدفنا.

ولا مناص من الإشارة إلى أن الانطباع السلبي المنقّر الذي يخلّعه اليهود فينا يعوق بطبيعته وعمق قوّته سعينا الواعي للتخلص من هذا المزاج غير الإنسانيّ



الزّعة. ولا نفعل إلاّ أن نخدع أنفسنا /ويوعي كامل في هذه الحالة/ عندما نستسلم لسورة شهامة، وعبثاً نودّ أن نقنع أنفسنا والأخرين بأنّ ذلك الشعور الطبيعيّ الذي يستدعيه اليهود فينا يجب أن يتميّز بقدر خاصّ من الإنسانية والأخلاق.

ويبدو أننا شرعنا نصل في المدة الأخيرة إلى اقتناع عاقل بأنّ الأخرى بنا هو أن نحزّر أنفسنا من ضغط هذا الخداع الذاتي، وأن نتفحص برويّة كاملة موضوع "عطفنا" القسريّ.

فعندما سنقوم متعلّقين، خلافاً لضلالاتنا العاطفيّة، بتكوين مفهوم يحدّد كيف يجب أن تكون مواقفنا من اليهود وكيف هي الآن، سوف نستغرب إذ نرى أننا إبّان كفاحنا من أجل منحهم المساواة كنّا معلّقين في الهواء على نحو يثير الشفقة، وكنا نقاتل الغيوم ببسالة.

أما المجال الرّائع البعيد عن منالّينا المتهوّنين، محالّ الواقع العمليّ، فقد استلقت أنظار أولئك الذين كاتب تسليهم قعراتنا الهوائية المضحكة، ولكنها لم تكن تسليهم بالقدر الذي يستلهم من التّخني لنا ولو عن جزء منه مكافأة لنا على بهلوانيّتنا المثاليّة.

على هذا النحو ساماً، وكما لو بشكل عرضيّ كامل، أصبح "دائنُ الملوك" ملك الدائنين، ولا تبدو وساطات هذا الملك لتحقيق المساواة لليهود إلاّ جهوداً ساذجة في نظرنا، ما دام الأمر الأكثر إنصافاً وإلحاحاً الآن هو أنّ علينا نحن أن نطالب بمساواتنا مع اليهود.

وتشهد وقائع العالم اليوم على أنّ اليهود أكثر من متساوين في الحقوق. إنهم يسيطرون وسيستمرّون في السيطرة ما دام للمال قوّة تعجز إزاءها جميع طموحاتنا وأفعالنا.

ولا يتطلّب توضيحاً كونُ بني إسرائيل قد توفّروا على هذه القوّة القاهرة نتيجةّ الويلات التاريخيّة والفضاضة الوحشية التي ميّزت الحكام المسيحيين الجرمانيّين [1].

ويحصوص تأثير اليهود على العنوز الجميلة تحدر الإشارة، قبل كل شيء، إلى أن الفن المعاصر بلغ في تطوره درجة من الكمال جعلت مواصلة تطويره متعذرة إلا بعد إرساء أسس جديدة له.

وقد استغل اليهود هذا الظرف من أجل تزعم التقدير العني وأخذ زمام الفن بأيديهم. فلنتوقف عند هذه النقطة بمزيد من الاهتمام.

إن كل ما حصل عليه أقوى وأغنياء روما والعصور الوسطى من جهد قدمه لهم الإنسان المستعبد الذي كان يكابد أنواع العوز والويلات، كل ذلك حوَّله اليهود في آيائنا إلى أموال. حقاً، فمن يستطيع أن يرى على الأوراق المالية البادية البراءة أنها مجبولة بدماء عدد لا يحصى من العبيد؟

وكل ما حققه أبطال الفن يهودي لا حصر لها التهمت طاقاتهم بل وحياتهم نفسها خلال صراعهم ضد قوى الظلام، معادية للفن على امتداد ألفي سنة بائسة، كل ذلك تحول في أيدي اليهود إلى موضوع أبحار بالأعمال الفنية. فمن سيري في ملامح تناغم الأعمال الفنية أنها ولادة جهود شاقة ومقدسة بدلثها العبقريات على امتداد ألفين من السنين؟ أما كون الفن الجديد كله قد أُلحِد سمة يهودية فمسألة شديدة الوضوح للعيان، جلبة للشعور بحجب لا يتطَلَّب برهناً. لذا فنحن في غنى عن الدُّهاب بعيداً، ولا حاجة بنا للتعمق في تاريخ الفن طلباً للبرهان على واقعة بيَّنة.

يكفي أننا توقعنا حياري أمام حتمية ضرورة تحرير الفن من تأثير اليهود المُلغامي. إننا بحاجة إلى قوة لن نجدها إذا ما توقفنا عند دراسة الطاهرة نفسها والاكتفاء بتعريفها نظرياً.

ولبلوغ هذه الغاية خير لنا أن نستطلع مزاجنا ومشاعرنا العفوية.

إن السبب الحقيقي لنفورنا من اليهود سنجد في ذلك الشعور العتيد الذي يُفَرِّسنا منهم، وقد أن لنا أن نعرِّف به صراحة. إذ ناك نعرف، أحياناً، ضد من سنناضل. فقبل ذلك لن يكون بوسعنا أن نُعْمي أنفسنا بأننا سنحرر الميدان من العفريت المعادي لنا، المرباط تحت ستار ظلمة أمينة، كتيمة، قُمنّا نحن، الإنسانين الطيبين، بإلقائها عليه لتخفف من بشاعة مظهره.

إنَّ اليهوديَّ الذي له ربٌّ واحد، وهو ربُّ له وحده، يتمدُّ لأبصارنا في الحياة اليومية مظهره الخارجيَّ قبل كلِّ شيء، وهذا المظهر المميَّز سيمَّة لا تنفصل عن اليهوديَّ أيُّما كان الشعب الأوروبيُّ الذي يعيش بين ظهرائه، وهو يمثِّل ملامح غريبة وكريهة في نظر جميع الأوروبيِّين. إنَّنا تلقائيًّا لا نرغب في أن يكون ثمة شيء مشترك بيننا وبين من له هذا المظهر الذي كان يحب أن يُعدَّ حتى اليوم مصيبة بالنسبة لليهود. إلَّا أنَّنا نراهم اليوم سعداء بهذه المصيبة. وتدلُّ نجاحات اليهود على أنَّ صعاتهم الفارقة تلك كما لو أنَّها ميزات.

وبصرف النظر عن ذلك التأثير الأخلاقيَّ الذي تمارسه علينا الطبيعة بلعبة كريهة حدًّا ذاتها، يجب علينا أن نلفت الانتباه في هذه القضية إلى ذلك المظهر الخارجيَّ اليهودي الذي لا يمكن أبدأ أن يكون موضوعاً للفن التشكيليِّ الصرف. وحين يرغبون في الفنِّ يرسم شخصية اليهوديَّ نجدهم يستقون الصور من عالم الخيال، وبحكمةٍ يلعبون عليها الثُّبُل أو بجرئيتها تماماً من كلِّ ما يميَّز المظهر اليهوديَّ في الحياة العادية. لن يتصدَّر اليهوديُّ خشبة المسرح أبدأً وما الاستثناءات بعددها وسِماتها إلَّا إثباتاً للقاعدة.

هنا لا نستطيع أن نتصوَّر يهوديًّا يمثِّل دور شخصيةٍ إغريقيةٍ أو معاصرةٍ في مشهدٍ دراميٍّ، وإلَّا بلغت المفارقة حدَّ الإضحاك في العرض [2]. وهذا فائق الأهمية، إنَّ الإنسان الذي لا تُعدُّ مظهره صالحاً لإيصال الجميل، يُفرض علينا أن نُعُدَّه بشكل عامٍّ غير صالح لأنَّ نُجسِّد جوهره فنياً.

عبر أنَّ معالجة قصبةٍ تأثير اليهود على الموسيقى تتطلب اللتفات أساساً إلى لغة اليهود، وإلى الاصطباع الذي يخلفه لدينا الكلام اليهوديَّ. إنَّ اليهود يتكلَّمون لغة الأمة التي يعيشون بين أبنائها، ولكنهم يتكلَّمونها كأجانب.

ونحن لا ننوي الانشغال بدراسة هذه الظاهرة، ولكنَّنا لا نستطيع ألا نلقي مسؤولية ذلك على الحضارة المسيحية التي فرضت على اليهود عزلة قسرية، مثملاً لا

نُتهم اليهود بعواقب الظاهرة نفسها. ليس علينا إلا أن نُضيء الصِّفة الجماليَّة لهذه الظاهرة ونجلوها.

ولا بدّ قبل كل شيء من أن نأخذ بعين الاعتبار كونَ اليهوديِّ الذي تعلَّم الكلام بجميع اللغات الأوروبية، ولكنه لم يتقنها كلغاتِ أمِّ، ظلَّ محروماً نهائياً من أيِّ قدرة على التعبير بتلك اللغات بكامل الاستقلالية والخصوصية الفردية. فاللغة ليست مسألة فرد واحد، بل هي نتاج جماعة تاريخية، ولا يستطيع الإسهام في إبداع تلك الجماعة إلا من نشأ وترعرع فيها.

واليهود يقفون منبوذين خارج الجماعة التاريخية لتلك الشعوب التي يعيشون وسطها. إنهم وحيدون بديانتهم القومية، وحيدون كقبيلة معدومة الأرضية، منعها القدر من التطور داخل نفسها إلى حدٍّ أنّه حتّى لغتها الخاصة لم تصل إلينا إلا كلغةٍ مُتَّمة.

وإلى اليوم كان الإبداع بلغةٍ غريبة متعذراً حتّى على أنابّة ضيقة تعبّر عن نفسها في شكل قبيح من الكلام اليهودي، وأنابّة مصحّكة وقادرة على إيقاظ أي شعور إلا شعور العطف على المتكلم.

ويقتضي الإنصاف أن نقرّص أنّ اليهود في أمورهم اليهوديّة المحضة، وفي الحياة العائليّة يُعربون حتّى عن مشاعر إنسانيّة غريبة، إلّا أنّنا لا نستطيع أخذ ذلك بعين الاعتبار، نظراً لأنّنا مضطرون أن نستمع إلى اليهود الذين يخاطبوننا نحن بالذات في الحياة والفن.

إنّ خصائص الكلام اليهودي، المشار إليها أعلاه، تجعل اليهوديِّ . كما سرى . عاجزاً عن التعبير بالقول الفني عن أفكاره ومشاعره. وينعكس عجزه هذا على نحو صارح حين يتطلب الموقف التعبير عن انفعال ربيع... إنّنا نتكلم عن الغناء، بالغناء، كلاماً انفعاليّاً إلى درجة التوهج. والموسيقى هي لغة التوهج. ويوسع اليهودي أن يبلغ نوعاً معيّناً من التوهج المضحك في تأثيره، وليس التوهج الراشح الحميم، وعندئذٍ لا يُطابق إجمالاً، بصرف النظر عن الغناء. إنّ كل ما في مطهر اليهودي وكلامه من

صفات تعافها أنفسنا إلى أقصى حد، يؤثر علينا في غناء اليهودي تأثيراً مُنفراً تماماً، ألهم إلا عندما نتوقف لدقيقة عند الجوانب المضحكة في هذه الظاهرة. لذلك، فبدهي أن يكون عجز اليهود الطبيعي عن مكافحة الإلهام محسوساً بقوة قصوى في الغناء بوصفه التعبير الأكثر حياةً وصدقاً عن حالات الروح. ولعله ينبغي الافتراض بأن اليهود قادرون أيضاً على تعاطي الغنون الأخرى، إن لم يكونوا قادرين على الغناء؟

إلا أن موهبة التأمل العاقلة لم تكن يوماً كبيرة لدى اليهود بالقدر الذي يجعل بينتهم تتكشف عن فنانين عظماء. ومنذ أقدم العصور كان اهتمامهم موجَّهاً دائماً إلى أمور ذات مضمون عملي أكثر ملموسية من الجمال والمضمون الروحي لظواهر العالم الواقعي غير المادية. إننا لا نعرف حتى الآن معمارياً يهودياً واحداً أو نحاً يهودياً...

ونترك لأهل الخبرة والاحتصاص أن يحكموا على ما يصنعه الرسام اليهودي في مجال الرسم. ولكن يبدو أن الرسم بين اليهود يحتلُّون في الفن الإبداعي المكانة نفسها التي يحتلها أحدث الموسيقيين اليهود في الموسيقى. وأياً كانت الغرابة فلا بُد من الإقرار بأن اليهود المميزين بانعدام الموهبة تماماً في مجال التعبير عن كياناتهم، سواء في الكلام أو الغناء، قد هيمنوا على الدُّوق الاجتماعي وعلى قيادته في الموسيقى أكثر أنواع الفن الحديث انتشاراً. فلنتعصَّ إذن، قبل كل شيء، كيف أُتيح لليهودي أن يصبح الناطق باسم الموسيقى.

لقد حدث في تاريخ تطوُّرنا الاجتماعي منعطف أدنى إلى اعترافٍ شامل برفع المال إلى مرتبة المبدأ الرائد. ومذ ناك فإن اليهود الذين كانت ممارسة الرِّبَا مهنةً وحيدة لديهم تضمن لهم أرباحاً هائلة دون بدل جهد مكافئ مُنحوا حق أن يكونوا الأوائل في مجتمع على ذلك القدر من الجشع إلى المال، ولا سيما وأن اليهود أنفسهم جازوا بهذا الحق معهم.

لقد تبين أن التعليم المعاصر المتيسر للطبقات الغنية وحدها، متاح لليهود بالدرجة الأولى، وبذلك تحول التعليم على نحو مهيب إلى موضوع للثرف. ومنذ تلك اللحظة تفتتح أبواب حياتنا الاجتماعية أمام اليهودي المتعلم، ويتعين علينا أن نأخذ بعين الاعتبار خلافاً لليهودي غير المتعلم. وقد بذل اليهودي المتعلم جهوداً خارقة للتخلص من الملامح البارزة التي يتصف بها أبناء جلدته. بل كان في كثير من الحالات يُقر بأن من الحكمة اعتناق المسيحية لغاية واحدة هي التخلص من آثار أصله برميتها. غير أن هذا المسعى لم يُعطه أبداً إمكانيةً كاملة للوصول إلى النتائج المرجوة. ولم يكن يؤتي به إلا إلى البقاء في عزلة تامة جعلته إنساناً عديم القلب، الأمر الذي كان يرغبنا على التخلي حتى عن تعاطفنا السابق مع المصير المأساوي لقومه. وعوضاً عن العلاقة التي تعمد قطعها مع أبناء قومه لم يستطع اليهودي كسب علاقة أخرى أكثر رعة مع المجتمع الذي كان يريد الارتقاء بنفسه إلى مستواه. إذ حتى اليهودي المتعلم كانت علاقته تنحصر بشئ هو محتاج إلى ماله.

إلا أن المال لم يكن يوماً بمقادر تماماً على أن يُقيم بين الناس علاقة ناجحة. لذلك يكون اليهودي غريباً ولا متالياً في مجتمع عصي على فهمه أبداً فهو لا يشعر بأي تعاطف مع ميول ذلك المجتمع وتطلعاته، ولا يعنيه تاريخه وتطوره. وقد رأينا المفكرين اليهود في هذا الوضع بالضبط، إذ إن الفكر اليهودي شاعر ينظر إلى الوراء، في حين أن الشاعر الحقيقي نبي يقرأ المستقبل. غير أن هذا الإبداع النبوي متعذر إلا بوجود أعمق أنواع التعاطف المغمم بالصدق، التعاطف مع قوة الجماعة، القوة العظيمة التي يحس بها الشاعر دون وعي. ولما كان اليهودي منبوعاً من هذه الجماعة الطبيعية بسبب أصله ومنقطعاً عن العيش مع قومه، فإنه، مهما كان ذكياً، لا يستطيع إلا أن ينظر إلى ثقافته كلها بوصفها محرر تروث، لأنه في نهاية المطاف لا يعرف ماذا يفعل بها. وقد أصبحت الفنون الجميلة جزءاً من هذا التعليم العالي. ولا سيما الموسيقى التي من السهل تعلمها دائماً خلافاً للفنون الأخرى.

فالموسيقى، وحتى الموسيقى المنفصلة عن الفنون الأخرى، بلغت أسمى درجات القدرة التعبيرية بفضل جهود أعظم العباقرة. ولكنها، بالمقارنة مع تلك الفنون، ليست قادرة على التعبير أحياناً إلا عما هو تافه ومبتذل.

إن ما أراد اليهودي المتعلم، المطلع على الفن، أن يعبر عنه في محاولاته لخلق أعمال فنية، كان من المتعذر أن يكون إلا تافهاً ومبتذلاً، لأن الفن نفسه كان بالنسبة له مجرد مادة للترف.

ثم إن المزاج الذي يلهم اليهودي في فنه مزاج يقع خارج الفن، إذ إن اليهودي لا مهال بمضمون الأعمال الفنية، ولم يعد يعنيه شيء إلا الشكل.

فاليهودي لا يهتم ماذا يقول في العمل الفني. وتبقى لديه قضية هي كيف يقول، وهذه القضية، في رأيه، هي الوحيدة الجديرة باهتمامه

إلا أنه ما من فن غير الموسيقى يفتح هذا الفضاء الواسع للإبداع خارج صور محدثة ويكون بذلك عديم المضمون تماماً.

لقد عثر عظماء العباقرة فنهم عن كل ما كان بالإمكان التعبير عنه في الموسيقى، بوصفها فناً منعزلاً، واستنفذوه.

لم يبق بعدهم إلا التقليد. ولكن يمكن أن يكون التقليد ناححاً وصائباً كما تفعل الببغاوات في تقليدها كلام البشر، إلا أن التقليد في الفن عاجز عن التعبير وعديم الحس، شأنه شأن تقليد تلك الطيور الشهريجة.

ذلك ما يمكن أن يقال بخصوص التقليد، وبما هو حدير بالفرد من محاكاة لأساليب الإبداع الموسيقي على أيدي يهودنا صناع الموسيقى الذين ظلوا أوهباء لقومهم، بل تسعى جاهدة للبقاء أيضاً عند اليهودي المتعلم، أي كانت محاولته للخلاص منها.

تلك هي قسمة اليهودي المتعلم البائسة، وقد تكونت أيضاً بفعل خصوصيات وضعه الاجتماعي نفسها.

وأيًا كانت إلهامات خيالنا الإبداعي عفوية ومجردة فإنها تظل أبدًا ذات صلة بالأرض الطبيعية وبروح الشعب الذي تنتمي إليه تلك الإلهامات على الدوام. إن الشاعر الحقيقي، أيًا كان نوع الفن الذي يبدع فيه، يجد دائماً محرّضات وبواعث فنيّة لإبداعه في حياة شعبه الطبيعية التي يلاحظها ويدرسها بكامل الحس. هأين لليهودي المتعلم أن يجد هذا الشعب؟ أيستعيز عنه بمجتمع يؤدي هوفيه دور مبدع للأعمال الفنيّة؟ حتى ولو افترضنا أن للفنان اليهودي أي نوع من الصّلات مع هذا المجتمع، فإن ذلك ليس صلة بالشعب، بل هو فرع منه بعيد عن الجذع المعافي. ولكن هذه الصلة خالية من الحبّ خلوّاً يتجلّى لليهودي بالذات إذا ما دقّق النظر في هذا المجتمع، وعندئذ ليس المجتمع بالذات هو وحده الذي يصبح بالنسبة له غريباً وغامضاً، بل وسيواجهه المجتمع هنا بنفور لا إرادي مهين في جلالة، فيدرك عندئذ أن جميع حسابات الفئات الأعلى في المجتمع وإمكاناتها عاجزة عن تدمير هذا النور أو إضعافه. ولما كان مصدوراً صدىً جارحاً للغاية عن مشاركة الشعب حياته، وعاجزاً في جميع الأحوال عن فهم روح هذا الشعب، يرى اليهودي المتعلّم نفسه من حديد مشدوداً إلى حذور قومه حيث ما من شك في وجود قدر أكبر من التفاهم على الأقلّ ويكون عليه، شاء أم أبى، أن يتمتع من هذا النبع، غير أن النبع قد نضب، لأن حياة شعبه فقدت مضمونها التاريخي. إن اليهود الذين لم يكن لديهم فنّهم، لم يكن لديهم كذلك حياة ذات مضمون فنيّ أبداً. لذلك لم يكن حتى الفنان الناقد النظر بقادر على أن يستخلص من تلك الحياة إلا شكلاً للأعمال الفنية. وليس أمام الموسيقار اليهودي إلا أن يتعبّد يهوه خاشعاً، بوصفه التعبير الموسيقيّ الوحيد عن شعبه. إن الصّومعة هي المصدر الوحيد الذي يستطيع اليهودي أن يستقي منه مواضيع شعبيّة يفهمها.

فإذا ما رغبتنا بأن نتصوّر هذه العبادة الموسيقيّة فائقة النبل والسّموي صفاتها الأولى، كان أحسن بنا أن نعي أن هذا الصفاء وصل إلينا عبراً أبشع ما يكون العكر. إن قوى اليهود الحياتيّة الداخليّة لم تعرف على امتداد آلاف السنين أي نموّ متواصل، وإنما تجمّد كل شيء في مضمون واحد وشكل واحد، شأن اليهوديّة إجمالاً.



وهذا الشكل الذي لا ينعشه تجدد المضمون أبداً يغدو بالياً. ولما كانت المشاعر البائدة الميتة هي مضمونه كان الشكل عديم المعنى. أنتم من لم يقتنع بذلك وهو يستمع إلى الأناشيد الدينية في أي صومعة؟ وهل هناك من لم يتملكه أشع شعور ممزوج بالرعب والرغبة بالضحك لدى سماع تلك الحشراجات التي تشوش الشعور والعقل. تلك الأتئين، تلك الثرثرة؟ ما من رسم كاريكاتوري يستطيع أن يصور مزيد من القبح ما ينشونه هنا بصراحة ساذجة ولكنها تامة.

ويلاحظ مؤخرًا سعي حثيث إلى الإصلاح يحاول أن يعيد إلى الإنشاد صفاء القديم. إلا أن كل ما يمكن القيام به من جانب حيرة المثقفين اليهود في هذا الاتجاه سيكون عقيمًا. إذ أن إصلاحاتهم لن تصل بحدورها إلى جماهير الشعب. ولذلك لن يتمكن المثقف اليهودي أبداً من أن يجد في شعبه ينبوعاً للفن الإبداعي. إن الشعب يبحث عما يمكن أن يعيش به. عما هو حقيقي بالنسبة له. وليس عن صورة الشيء أو عن شيء ثم إصلاحه. وما تلك الشيء الحقيقي بالنسبة لليهود إلا ماضيهم المشوه.

إن هذا السعي باتجاه المنايع الشعبية. سواء من قبل الفنان اليهودي أو أي فنان آخر. يكون محسوساً وظاهراً بوصفه ضرورة لا واعية. فالانطباعات التي تكوّنت بالقرب من هذه المنايع أقوى من آرائه بالفنون المعاصرة، وتنعكس في جميع مؤلفاته هذه الألكان والإيقاعات البائسة في أناشيد الصوامع تسيطر على الخيال الموسيقي لدى الموسيقار اليهودي. تماماً كما كانت الغنائية المباشرة في أغنيتنا الشعبية ورسم إيقاعها والرقص الشعبي قوة خلقة في إبداع ممثلي موسيقانا وغنائنا الغني.

لذلك فإن قدرة المثقف اليهودي على الاستيعاب الموسيقي تعجز عن فهم كثير مما في دائرة غنائنا الشعبي التأملي الواسعة. إنه لا يفهم إلا ما يخيل إليه خطأ أنه متشابه مع الخصائص الموسيقية اليهودية. ولكن لو حاول اليهودي تفهم أسمى إبداعنا الغني لكان عليه أن يدرك أنه ما من شيء في فننا يشبه أدنى شبه الطبيعة

الموسيقى اليهودية، ولجّزده ذلك مرةً وإلى الأبد من الجراة على المشاركة في إبداعنا الفني.

لأنّ اليهودي . من حيث وضعه . بعيدٌ عن التعمّق جدّيّاً في فنّنا إمّا عمداً/ خوفاً من أن يعرف مكانته الحقيقية بيننا/ وإمّا لا إرادياً/ لأنّه رغم ذلك عاجز عن فهمنا/ فهو يُنصت بسطحيّة إلى إبداعنا وينابيعه الحيّة. ونتيجةً لذلك الموقف السطحيّ من الموضوع توصّل إلى استنتاجاتٍ طائشة أوهمته بهذا الشباب الخارجيّ الذي يراه أحد غيره. وعلى هذا الأسس فإنّ السمات الخارجيّة العرضيّة، سواءً في الطواهر أو في حياتنا عموماً أو في فنّنا، تبدو لليهوديّ جوهرية. وحين يجعل من هذه السمات أساساً لإبداعه الفنيّ يتخذ ذلك الإبداع طابعاً مشوهاً وغريباً وسمجاً. أمّا المؤلّعات الموسيقيّة اليهوديّة فيتساوى تأثيرها فينا مع تأثير قصائد غوته مترجمة إلى لهجة يهوديّة ضيّقة.

وكما تختلط في لهجة يهوديّة ضيّقة كلماتٌ وتعابيرٌ تعتقر اعتقاراً مذهلاً إلى القدرة التعبيريّة، كذلك تصافو في إبداع الموسيقار اليهوديّ أشكالٌ وخصوصيّاتٌ أسلوبية جميع الأزمنة وجميع الموسيقيّين، فنحد في تجميعها ذاك وفي الفوضى المتعدّدة الألوان أصداء جميع المدارس.

ومن الواضح أنّ المسألة في هذه المؤلّعات لا تنحصر كلّها في المضمون ولا في المائدة التي تستحقّ الكلام عنها، بل تكمن في طريقة التعبير نفسها تحديداً.

فما الذي يمكن أن يكون طليئاً في هذه الثرثرة إلّا كونها فقط تستدعي في كلّ لحظة جديدة استشارةً جديدةً للانتباه بتغيّر تعابيرها العديدة المعنى؟

لأنّ الإلهام الحقيقيّ، التوهّج الحقيقيّ، حين يتجسّد يجد تعبيره من تلقاء ذاته.

فاليهوديّ، كما قلنا، محروم من التوهّج الحقيقيّ، ذلك التوهّج الذي يحرضه من تلقاء نفسه على الإبداع الفنيّ على أنّه ما من طُمأنينةٍ هناك حيث ينعدم التوهّج. فما الطُمأنينة الحقيقية التّبيّلة إلّا التوهّج وقد هداه نكران النّات حين لا تسبق الطُمأنينة التوهّج ليس ثمة إلّا الضمول. أمّا نقبض هذا الضمول فهو القلق الشّاكك

الذي تنلمسه في المؤلفات اليهودية من أولها إلى آخرها، باستثناء الحالات التي يتراجع فيها ذلك القلق أمام خمول عديم الروح والإحساس.

ولتوضيح كل ما قلناه أعلاه نتوقف عند مؤلفات موسيقار يهودي واحد أنعمت عليه الطبيعة بموهبة مميزة قل من نعيم بها قلبه. إن جميع ما رأيناه، خلال دراستنا لنغورنا من كل ما هو يهودي، وجميع تناقضات هذا الكائن، كل عجزه عن الانخراط في حياتنا وفننا اللذين قدّر على اليهودي أن يعيش خارجهما حتى رغم سعيه إلى العمل الخلّاق، كل ذلك يتعاظم إلى درجة نزاع مأساوي كامل في شخصية وحياة وفن فيليكس مندلسون. بارتولدي. لقد أثبت لنا أن يوسع اليهودي أن يتمتع بأغنى موهبة مميزة، وأن يتمتع بثقافة مرهفة متناسقة تبلغ الكمال، وبارق شعور بالشرف، ومع ذلك ويصرف النظر عن جميع هذه المعيرات، فإنه ليس قادراً على أن يخلق فينا ذلك الانطباع الذي يسحر الروح والقلب، الانصاع الذي تنتظره من الفن والذي كنا نكابه دائماً ما إن يتوجّه إلينا أي من ممثلي فننا ليتكلم معنا.

ولنترك لبعض من النقاد، الذين ربما توصلوا إلى استنتاج مماثل، إمكانية أن يشرحوا بالتفصيل هذه الصفة الأكيدة في مؤلفات مندلسون، أمّا نحن فنفترض أنه يكفينا انطباعنا العام المتولد عن مؤلفاته. والحقيقة هي أنه لم يكن في مقدورنا أن نجس أننا مفتنون بأي من مؤلفات هذا الموسيقار إلا عندما تقدّم لخيالنا تسلييات كذلك التي يحبها خيالنا في العادة حبه توحيد وضع أرق الأشكال الموسيقية البالغة النعومة والتصنع الشبيهة بالمؤثرات الضوئية المتبدلة في الإشكال. إلا أننا لم نكابد شيئاً حين كان مطلوباً من صور مندلسون الموسيقية أن تحرك فينا أعماق مشاعر القلب البشري وأقواها [3]. ومندلسون نفسه يشعر بذلك الحدود التي تنتهي عندها قدرته الإبداعية الخلاقة. حين يكون عليه، كما في الأورتوريو<sup>(\*)</sup>، أن يرتقي إلى الدراما، لا يستطيع مندلسون تجسّب اللّحوة إلى شكل من التعبير سبقه إليه الموسيقار الذي احتاره قدوة له وكان ذلك التعبير سيمته الفردية الخاصة. ومندلسون نفسه يشعر بذلك الحدود التي تنتهي عندها قدرته الإبداعية المنجدة.

(\*) Oratorio مقطوعة موسيقية دينية وليس فيها تمثيل. (المترجم).

وفي الوقت ذاته ينبغي أن يتنبه إلى أن مبدلسون اتخذ لنفسه قدوة من الأسلوب الموسيقي لأستادنا القديم باح، فاستخدم أشكاله ليعوِّص بها عن لغته المفتقرة إلى القدرة التعبيرية.

لقد شكّل أسلوب باح الموسيقي في مرحلة من تاريخ موسيقانا كانت حلّالها اللغة الموسيقية الشاملة ما تزال في بداية طموحها لبلوغ مريد من الفردية. إلا أن التقاليد الموسيقية القديمة كانت في إبداع باح ما تزال بعد على قدر من الحضور الحي والصرامة الشكلية والحلقة بحيث أن العنصر الإنساني، الفردي، كان في أوّل تعلّقه لدى باح، وذلك بفصل ما تميّزت به عبقريته من قوّة عظيمة.

إن لغة باح تنتمي إلى لغة موتسارت، وأحياناً إلى لغة بيتهوفن، مثلما ينتمي أبو الهول المصري إلى شمال الإنسان الهليني، أي مثلما يطلع أبو الهول بوجهه البشري من حسيب مازال حيوانياً، يطلع رأس باح بوجهه البشري النبيل من باروكة<sup>(7)</sup> التقاليد القديمة.

إن العوضى الغامضة العديمة المعنى في الدق الموسيقي المنفلت هذه الأيام تتمثل في كوننا نُنصت في وقت واحد إلى لغة باح وبيتهوفن ونحدث عنهما وكأنهما لا يختلفان إلا بسكال الإبداع والفردية، دون أن نحيط الفرق النقائي التاريخي الفعلي بينهما. ومن السهل فهم سبب ذلك، إذ إن لغة بيتهوفن لا يمكن أن يتكلّمها إلا إنسان مخلص صادق، لأنها لغة إنسان موسيقي كامل.

فبحكم طموحه الطباغي للعنور على موسيقى مطلقة، سير أعوارها وملاها إلى أقصى الحدود، بيّن لنا بيتهوفن طريق إخصاب جميع الفنون بواسطة الموسيقى، بوصف ذلك الطريق هو التوسيع التاجح الوحيد لمجالها. أمّا لغة باح فيسهل على الموسيقار البارع أن يقلدها حتى ولو دون أن يقلد باح نفسه. ويعود ذلك إلى أن في إبداع باح عناصر شكلية تعوق المضمون الفردي الذي لم يكن له الصدارة في زمنه. إذ لم تكن تتشكّل في تلك المرحلة إلا طرق التعبير الموسيقي بمعزل عن مضمونها.

(7) الباروكة هي الشعر المستعار

أما جهود مندلسون الإبداعية الرامية إلى جعل الأفكار الغامضة الثقافية تجد تعبيراً ليس شائناً فقط بل وصاعقاً للعقل، فقد كانت فعالة في التمهيد للانحلال والتعسف في أسلوبنا الموسيقي.

عندما كان بيتهوفن، بوصفه الأخير في سلسلة أبطالنا الموسيقيين الحقيقيين، يسعى برغبة عظيمة وقوة خارقة للوصول إلى أكمل تعبير عن مضمون عصي على التعبير بواسطة شكل مرن بارز المعالم تميزت به صوره الموسيقية، كان مندلسون يكتفي بأن يبت في مؤلفاته هذه الصورة الناجزة لتكون ظلاً سائياً، غريب الشكل، لا يتأثر بهريقه الهولي إلا خيالنا العنيد؛ أما الطموح الإنساني المحض، الطموح الداحلي المتوهج إلى التأمل العتي، فلا يكاد يضيئه الأمل بالتحقق إلا قليلاً. ولا يكشف مندلسون نفسه أمامنا على نحو داني لنرى هديته المبهمة التي تدرك عجزها عن مقارعة المستحيل إلا عندما يملكه شعور حاسق بهذا العجز، على ما يبدو، ويرغمه على التعبير عن إدعائه رقيق وحزين. وهذه هي، كما سبق أن قلنا، السمة المأساوية في شخصية مندلسون، على أنساله أرب أن نخلع عطفاً على الشخصية المحضة في مجال الفن لما تحرانا أن نذكر هذا العطف على مندلسون، على الرغم من أن هذه المأساوية كاس. في الأرجح، لصيقة به، ولكنها لم تكن لديه شعوراً مضنياً وضاً.

ولكن باستثناء مندلسون لا يستطيع أي موسيقار يهودي آخر أن يبعث فينا ولو عطفاً من هذا النوع، فتممة في أيامنا موسيقار يهودي<sup>(7)</sup> دافع الصيت، واسع الشهرة، قدم مؤلفاته لا بهدف ترسيخ العوضى في معاهيمنا الموسيقية بقدر ما هو بهدف استغلال تلك العوضى.

لقد علموا جمهور الأوترا المعاصرة لدينا على امتداد زمن طويل، وخطوة إثر خطوة، أن يكف عن مطالبه التي كان ينغي طرحها ليس على المؤلفات الدرامية العنيفة فقط، بل وعلى مؤلفات الذوق الحسن إجمالاً.

(7) المقصود هو مايويزر «دانتير».

إنَّ مقاعد التَّسْلِيَةِ في هذه القاعات لا تَمَلَأُ أساساً إلاَّ بجزءٍ من الطَّبَقَةِ الوَسْطَى التي يَعتَبَرُ المَلَلُ سبباً وحيداً لَشَقَى أنواع نواياها. غير أنَّ مرض المَلَل لا يُدَاوَى بِالمَتَعِ الفَنِّيَّةِ، لأنَّه لا يَمُكِنُ تَبدِيلُهُ عَمداً، وَكُلُّ ما في الإِمكان هو التَّعْطِيمُ عليه بِشَكلٍ آخَرَ من المَلَلِ عَلى أنَّ ذلك المَوسِيقار الأَوْرَالي الشَّهير جَعَلَ مِنَ الانشِغال بِهَذَا التَّعْطِيمِ مَهْمَّتَهُ الفَنِّيَّةَ في الحَيَاةِ. وَيَبْدُو أنَّ مِنَ التَّافِلِ شَامِماً اسْتِعْراضُ تلكِ الأساليبِ التي اسْتَخْدَمَهَا لِلْبَلَوِ أَهْدافَهُ الأَهَمَّ. وَيَكْفِي أَنَّهُ، كَمَا تَشْهَدُ نَجَاحَاتِهِ، كَانَ يُتَقَرَّنُ الخِداعُ إِتِّقَاناً تامّاً. حَقّاً، أَلَيْسَ بِالخِداعِ قَدِّمٌ لِمُسْتَمْعِيهِ [4] المَلُولِينَ اللَّهْجَةَ الضَّيِّقَةَ المَعْرُوفَةَ جَيِّداً وَمِنذُ زَمَنٍ قَدِيمٍ عَلى أَنَّها التَّعبِيرُ الدَّارِجُ والمُغْوِي عَنِ تلكِ الِابْتِدالاتِ التي كَثُرَتْ ما طالَعْنَا خَهاراً في شَكلِها المُلَبِّعِي غيرَ الجَدِّابِ؟ وَلَقَدْ اهْتَمَّ أَيْضاً بِاسْتِخدامِ إِمكانيَّاتِ الهَرَّاتِ الدَّرَامِيَّةِ والكَوَارِثِ الحَسْبِيَّةِ، وَهُوَ ما يَنْتَظِرُهُ المَلُولُونَ بِفارِغِ الصُّبْرِ.

فَإِذا ما سَمَعْنَا في أسبابِ نِجاحِهِ لِمَ يَحْدُثُ ما يَثيرُ العَجَبَ إِزاءَ كَوْنِهِ يَبلُغُ غَايَاتِهِ بِسَهولَةٍ، فَيَلْوَعُ العَايَةَ هَما أَمراً واضِحاً ومَفهُوماً لِمَ يَدُقُّ في الأسبابِ التي جَعَلَتْ كُلَّ شَيْءٍ مَتَاحاً لَهُ في هَذِهِ الطُّرُوفِ. حَتَّى إِنَّ هَذَا المَوسِيقارَ المَخادِعَ يَسْتَمِرُّ الخِداعَ فَيُخَدِّعُ نَفْسَهُ، وَيُتَمَّ مُتَعَمِّداً أَيْضاً، مَنبَغٌ يَحْدَعُ مُسْتَمْعِيهِ المَلُولِينَ بَحْنَ بَصْدَقٍ مَحْضِيصٍ أَنَّهُ يَرِيعُ في حُلُوِّ أَعْمالِ فَنِّيَّةٍ، وَهُوَ يَعْرِفُ في الوَقْتِ عَيْنَهُ أَنَّهُ عاجِرٌ عَنِ ذلكِ. وَلِلخَلاصِ مِنَ هَذَا النِّزاعِ البَغِيضِ بَيْنَ الرُّغْبَةِ وَالْعَمَلِ يَكْتُبُ أَوْبِرَاتٍ لِبَارِيسَ وَيَوافِقُ بِسَهولَةٍ عَلى عَرضِها في جَمِيعِ المَدَنِ الأُخَرى.

وهذه في الوقت الحاضر أضمن طريقة لإقامة مجدٍ لنفسه دون أن يكون فناناً. وتحت ضغط هذا الخداع الدائري، وهو ضغط ينبغي ألا يكون سهلاً تماماً، يتبدى لنا هذا الموسيقار في مظهر مأساوي أيضاً. ولكن مأساة الشعور الشخصي في اهتمامه المريض تتحوّل إلى تراجيكوميديا. لكن هذا الموسيقار الشهير يقدم في مجال الموسيقى تلك الملامح المضحكة حقاً التي لا تستدعي الشفقة، وتُميّز اليهود عامة.

وهكذا، بعد مناقشة الطواهر السالفة التي يفترض بها أن تجعل نفوراً المؤسس والمسوّع والرأسع أيضاً نساء اليهود مفهوماً، يمكننا أن نشير إلى هذه الطواهر بوصفها أعرافاً لانحطاط المرحلة الموسيقية التي نعيشها.

فلو أن هذين الموسيقارين اليهوديين [5] أوصلا موسيقانا حقاً إلى قمة الازدهار لتعزّن علينا الإقرار بأننا نخلّفنا، وأنّ نخلّفنا كامن في عجزنا العصويّ عن الإنداع الفنيّ. فهل الأمر كذلك؟ بالعكس، إنّ ما في رماننا من غنى فريدي موسيقي صرّف يبدو متعاضداً أكثر ممّا هو متناقض بالمقارنة مع العهود الماضية.

إنّ العجز كامن أيضاً في روح فنّنا الساعي إلى حياة أخرى، فنيّة محضة هيّهات أن تكون متوافرة له الآن. ويوضح هذا العجز في النشاط الفنيّ لدى مندلسون، الموسيقار الذي يتمتّع بموهبة من نوع خاص. أمّا ثروات الموسيقار الآخر/ماير بيرر. الناشر/ فتشهد بشكل ملموس على تبعيّة مجتمعنا الموسيقيّة، وعلى افتقاره لطموحات فنيّة حقيقية.

تلك أهمّ النقاط التي يجب أن نتحدث ابتداء من يثمن الفنّ. ويجب علينا أن نتدارسها وأن نسال أنفسنا بشأنها بغية تكوين مفهوم واضح عنها. إنّ من يخاف هذا العمل، من ينصرف عن هذا البحث ولا يشعر بضروريته، إنّما يُبعد عن نفسه فرصة عاقلة للخروج من قوقعة الجدار القائمة على عادة قديمة فارغة جامدة، وينتمي إلى "الموسيقى اليهوديّة".

لم يكن بوسع اليهود فيما مضى أن يحيطوا بهذا الفنّ قبل أن تدفعهم الحاجة إلى اكتشاف وإثبات ما للموسيقى من قدرة حيائيّة سلبية داخلية.

وطالما كانت الموسيقى، كفنّ مميز، تنطوي على قدرة حيائيّة، عضويّة فعليّة، حتّى في حياة موزارت وبيتهوفن ضمناً، لم يكن ثمة أيّ موسيقار يهودي، وكان متعذراً تماماً على ذلك العنصر الغريب كليّاً عن هذا الجسم أن يشارك في تنمية حياته. وعندما أصبح الموت الداخليّ للجسم أكيداً، عندئذ فقط تمكّن من كان خارجة من السيطرة عليه، لا شيء إلا لإفناؤه. أجل، لقد تفسّح جسمنا الموسيقي، فمّن ذا الذي يستطيع وهو يرى تفسّخه أن يقول إنّ ما يزال حيّاً؟

سبق أن قلنا إنّ اليهود لم يعطوا فنّاً حقيقيّاً واحداً. إلّا أنّه لا بدّ من التذكير بهنريش هايني. حينما كان يبدع بيننا كلّ من غوته وشيلر لم يكن ثمة أيّ يهودي آخر أمّا حين انقلب الشّعور عندنا كذباً، حين لم يبق لدينا أيّ شاعر حقيقي، فإنّ

مهمة هذا الشاعر اليهودي/هايني . الناشر/ القوي الموهبة الشعرية تمثلت في الكشف بسخرية ساحرة عن هذا الكذب، عن هذا الدُّنول العديم القرار، عن التُّفاق الجزويني في فننا الذي كان يحاول عبثاً إضفاء شكل الشعر على نفسه. كان هايني يجلد أبناء قومه الموسيقيين اليهود بلا رحمة جزاء إصرارهم السافر على أن يصبحوا فنّانين، فما كان لخدعة أن تصمد أمامه. لقد كان يطارده بلا كلل عفریت لا يرحم هو عفریت الثفي لكل ما بدا له سلبياً عبر جميع أوهام الخداع الذاتي المعاصر، حتى بلغ الأمر به شخصياً أن كذب على نفسه بأنه شاعر. لهذا أصبح له كذبه المنظوم الذي لحّنه موسيقيُّونا. لقد كان هايني ضمير اليهود مثلما أن اليهود هم الضمير الوسخ لحضارتنا المعاصرة.

ويتعيّن علينا أيضاً أن نذكر يهودياً آخر قدّم نفسه عندما بصفته أديباً. لقد غادر عزلة اليهودية وقصدا طلباً للنجاة فلم يحط بها، وأصبح عليه أن يعي أنه لن ينالها إلا بنجاتنا، أي في صدق الإنسان. فإن أصبح اليهودي إنساناً بيننا يعني، قبل كل شيء، أن يكف عن كونه يهودياً. وبذلك ما فعله بيريه. لقد علمنا بيريه أن هذه النجاة متعذرة في الرّقاء والثرف البارد اللامبالي. ولكنّها . كما هي بالنسبة لنا . تتطلب جهوداً مصنبة وعوراً وحوفاً وقيصاً من المصائب والآلام.

إننا نقول لليهود: قفوا دون خجل على الطريق الصحيح، لأنّ تدمير الذات ينقذكم! عندئذ سنكون متفقين، وبمعنى ما، لا فرق بيننا! ولتدركوا أنّ ذلك هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن ينحّبكم من اللعنة التي تصيكم، لأنّ نجاة اليهودي الثالثه [6] /AHASVERUS/ في هلاكه.



## الهوامش:

[1] في القرن التاسع عشر لم يكن معروفاً بعد التاريخ الحقيقي لمن يسمون باليهود الذين لم يكن لشيء أو لأحد غيرهم ضلع 'بعضائهم الأبدية'.

[2] يوسفا أن نقول الكثير عن أدوار الممثلين اليهود انطلاقاً من الخبرة التي تراكمت في المدة الأخيرة. إنهم لم يكتفوا باحتلال خشبة بل يبدو وكأنهم تمكنوا من سرقة الصور الفنية من مؤلفها.

ما من نموذج يهودي يكتفى بالسعي لتمثيل مخلوقات شكسبير أو شيلر، بل ويحاول أن يستعوض عنها بتعريفاته الخاصة المنحرفة. ويغلب ذلك الطابعاً بأن الشخصية اليهودية فقدت وجه الإنسان الحقيقي واستعاضت عنه بوجه يهودي ديماغوجي. إن تزييف فننا، ولا سيما الفن الدراسي، وصل حد غريبة فظة جطت للناس لا يتحدثون حتى عن شكسبير إلا من وجهة نظر صلاحية مسرحياته شرطاً للعرض. /الناشر الألماني/.

[3] سنتحدث فيما بعد عن المدرسة اليهودية الجديدة التي تأسست بسبب هذه الصفة في موسيقى مندلسون وكأما لتسويغ هذه الغربة /حاشية فاضل/.

[4] إن من لاحظ ما تبديه الطائفة اليهودية من شرود وقح ولا مبالاة وهي تستمتع إلى موسيقى الصلاة في الصومعة يستطيع أن يفهم لماذا لا يشعر موسيقار الأوبرا اليهودي بأنه مهان عندما يصطنع بهذا الموقف نفسه من قبل الجمهور المسرحي إزاء مؤلفاته، ثم لا يكل من متابعة عمله أمام ذلك الجمهور، لأنه جمهور يجب أن يبدو له هنا، رغم ذلك، أكثر حشمة مما في معبده. /حاشية فاغنر/.

[5] بلغت النظر أيضاً كون الموسيقيين اليهود الآخرين، بل المثقفين اليهود عامة، يمثلون هاجساً إلى حد ما لكلا الملحنين الشهيرين. فأتصار مندلسون يرون في ذلك الموسيقار الأوبرالي الممتاز شيئاً شنيعاً. وبفضل إحصائهم الرقيق بالشرق يشعرون بمدى إساعته القوية لليهود، ولذلك فإن حكمهم عليه لا رحمة فيه.

وبالعكس، فإن حزب الموسيقار الأوبرالي أكثر حذراً في حكمه على مندلسون، وينصت بحذر، على الأرجح، أكثر مما ينفر إلى المعادة التي بلغها في عالم الموسيقى الأعلى شقاً. أما الفريق الثالث، اليهود الذين يؤلفون الموسيقى فيبدو أنهم مهتمون بتفادي الفضيحة والاستمرار،

دون تعرية الذات، في التأليف الموسيقي دون صخب زائد. ومع ذلك فإن النجاعات الأكيدة التي حققها للموسيقار الأوبرالي تبدو لهم جديرة بالاهتمام، إذ يجب أن يكون فيها قيمة ما، حتى وإن كان يمكن عدم تأييد كل شيء فيها وتقديمه على أنه "نو شان". حقاً إن اليهود على قدر من الدهاء يجعلهم يعرفون حقيقة الوضع الذي هم فيه.

[6] "اليهودي التله" أسطورة أدبية شعبية تصف اليهودي الذي سافر من المسيد للمسيح وهو في طريقه إلى الصلب، ففضى الله عليه أن يبقى تائهاً هالماً في الأرض إلى يوم الدين. وقد تناول هذه الأسطورة أدباء كثيرون بينهم غوته وشيلر والرومانسيون الألمان عموماً.

■/المترجم/■



## ثقافات أمريكا القديمة

ترجمة

عياد عيد

مع ظهور الأوروبيين في القارة الأمريكية كان سكانها الأصليون قد قطعوا طريقاً طويلاً من التطور التاريخي.

قدم الإنسان إلى أمريكا من أسبانيا الشمالية الشرقية عبر مضيق البيرينغ قبل 15 إلى 20 ألف عام. كانوا أقواماً صغيرة رُحلاً من الصيادين، تبعوا الوحوش المتقهقرة نحو الشمال بسبب من تغير المناخ. حدثت، في وقت لاحق، وبعد أن اختفى جسر البيرينغ كما يفترض بعض الباحثين كما قامت، اتصالات عرضية عبر المحيط الهادئ أيضاً.

انتمس سكان القارة الأمريكية الأوائل من حيث مستوى تطور الثقافة إلى عصر الميوليت<sup>(1)</sup>. تعود أبكر الآثار الدالة على وجودهم في القارة الأمريكية إلى الحقبة الممتدة بين الألفين الثاني عشر والعاشر قبل الميلاد (أراضي المكسيك وكولومبيا وبنزويلا وغواتيمالا وساحل البيرو وتشيلي الجنوبية). انتشر السكان الأقدمون تدريجياً في مناطق أخرى أيضاً (الهندوراس وكوستاريكا والإكوادور وغيرها). في الألف السابع قبل الميلاد، وبسبب من ارتفاع حرارة الطقس، وتغير المجموعات النباتية والحيوانية المميزة لذلك العصر تراجع دور الصيد، وانتقل قاطنو أمريكا إلى

(1) الفترة الانتقالية من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الحديث «ليوليت» (مترجم)

الجمع والانتقاط، ثم إلى الزراعة مع حلول الألف الخامس ق.م، ثم بدأت صناعة الفخار نحو منتصف الألف الثالث ق.م، ونشأت التجمعات السكانية الدائمة المعتمدة على الزراعة.

برز على مساحة أمريكا اللاتينية مع حلول هذه المدة عدة مناطق تاريخية جغرافية. ما بين الأمريكيتين، وما تسمى الوسيطة وحوّل الكاريبية، ومنطقة السهول والجبال الأمريكية الجنوبية والمنطقة الأندية حدث التطور في الأولى والأخيرة بتيجة الحضارات القديمة، أما في المناطق الأخرى فقطننت قبائل ذات اقتصاد متخصص بالصيد والزراعة المبكرة مختلط مع بقايا حقبة الجمع والانتقاط. الجدير بالذكر هو أن تطور شعوب أمريكا القديمة الاجتماعي والاقتصادي والثقافي كان مستقلاً، ولم تشكل بالنجاح محاولات بعض الباحثين ربط «السبب الأول» في التقدم الثقافي لهذه الشعوب بالقادمين من العالم القديم.

#### ما بين الأمريكيتين (الميسوأمريكا)

مرت الحدود الشمالية لمنطقة ما بين الأمريكيتين على امتداد القسم الشمالي للمكسيك المعاصرة، أما الحدود الجنوبية فشملت غواتيمالا وبيليسه وقسماً من الهندوراس والسلفادور وكوستاريكا. سكبت هذه المنطقة (وفاقاً للمؤشرات الإنثروبولوجية واللغوية) مجموعات إنثنية مختلفة، حلقب كل منها في حقبة معينة كلبّة ثقافية كبيرة، مباحة بذلك طابعاً ميراً للمنطقة التي قطنتها.

يمكننا، بغض النظر عن هذا، الحديث عن وجود تقاليد ثقافية موحدة في منطقة ما بين الأمريكيتين، تتحلّى في وحدة الملامح الأساسية الثقافية.

يقسم عادة تاريخ ما بين الأمريكيتين، استناداً إلى تصنيف المادة الأثرية، إلى ثلاث مراحل أساسية. ما قبل الكلاسيكية (من القرن العشرين ق.م حتى القرن الأول) والكلاسيكية (من القرن الأول الميلادي حتى القرن التاسع) وما بعد الكلاسيكية (من القرن التاسع حتى القرن السادس عشر).

بدأت منذ القرن الخامس عشر وحتى القرن الثاني عشر قبل الميلاد عملية فرز طبقي نشط بين القبائل القاطنة في ما بين الأمريكيتين، وينبغي البحث عن أسباب هذا الفرز في تطور الزراعة الشديد والتبادل ما بين القبائل. ويظهر أن أول من خطا على طريق التطور الطبقي هم الأوليك على ساحل خليج المكسيك، وقاطنو أوأحاكا، وبعدهم بدة وجيزة سكان وادي ميخيكو، ومركز منطقة غواتيمالا الجبلية وساحل السلفادور. وتبدو العلامات الثقافية المميزة لهذه المرحلة، خلافاً لسابقاتها، ظهور العمارة الضخمة، والنحت، والعبادة الوليدة للأعمدة الحجرية المشيدة خلال فواصل زمنية معينة، وزراعة الكاكاو، ووضع التقويم والكتابة الهيروغليفية، وبناء مجمع

راسخ من الرموز والأنماط الدينية التشكيلية، التي صارت في ما بعد ترسانة الدين والفن، وظهر طقس اللعب بالكرة مع الأضاحي الإنصابية، واستخدام الكاوتشوك في الطوقس، وظهر الورق، والمجتمعات الحربية « المحاربون - الفسور »، والمحاربون - النمرور الأمريكيون ». وغيرهما. وتعود إلى ذلك الوقت كذلك الصلات الثقافية الحيوية بين منطقة ما بين الأمريكيتين والمنطقة الأندية.

تتسم المرحلة اللاحقة (من القرن الأول الميلادي وحتى التاسع) بظهور دول العبودية المكرة وتطورها، مع ما تكون فيها من علاقات طبقية. وقد شكلت زراعة القطع والحرق<sup>(1)</sup> (في مناطق الزراعة المروية) وزراعة الأشجار المثمرة والصيد الأساس المادي لهذه الدولة. ومع ذلك تظل الطبقة المنتجة الأساسية مكونة من أفراد المشاعة، ودور العمل العبودي في الإنتاج صغير إلى أقصى حد، وتُمت هنا علاقات اجتماعية مساوية من حيث المرحلة لعهود السلالات الأولى في مصر القديمة أو سومر. لقد صنعت الأدوات كلها من الحجر والعظام والخشب، وأحياناً من الأصناف.

تكوّنت في هذه المرحلة على الهضبة المكسيكية الوسطى دول المدن الضخمة: تيوتيهواكان وتشولولا وشوشيكالكو، وفي القسم الجنوبي من المكسيك: مونت ألبان ونيوينيه، وعلى ساحل الخليج المكسيكي نريس سادوتيس وباخين، وفي تشياباس وعلى ساحل المحيط الهادي في غواتيمالا تشيابا ديل كورسو وإيسابا وبيلناو، وفي غواتيمالا الجبلية كامباجويو، وتطور في سهول غواتيمالا والمكسيك وعلى شبه جزيرة يوكاتان ثقافة المايا الرائعة بمدنها ديكال وميرادور وكيرغوا وإياشخا وبيدراس نيغراس وإياشتشيلان وتسيبيلتشالتون، وفي هندوراس: كوبان، وفي بيليز: ألتون ها، وفي السلفادور: تشالنتشوبا وغيرها. شغل الكثير من هذه المدن مساحة تقدر بعشرات الكيلو مترات المربعة، وحكمتها سلالات من الحكام أقيمت في ما بينها اتحادات وعقدت الزيجات ونشبت الحروب، وتكوّنت في الوقت نفسه شبكة تجارية متشعبة بين المناطق الجغرافية المختلفة.

تطورت في المرحلة الكلاسيكية تطوراً كبيراً المعارف في الطب، وتقنيات البناء، وعلم الزلازل، والرياضيات، وفي علم الفلك، والأرصاد الجوية، والجغرافيا، والتاريخ، وكانت هذه المعارف في العديد من الأحوال لا تزال مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمتطلبات ممارسة العبادة. كما انتشرت في هذه المرحلة انتشاراً واسعاً الكتابة الهيروغليفية.

(1) أو الزراعة للثروة وهو أسلوب الزراعة تنتهجه السكان الأصليون بسبب تخلف الأدوات الزراعية، ويعتمد على حرق الحقل وقلائع ما عليها من نباتات بالأيدي، وكذلك حرق الحقل بعمودين لفرنس البذور. (المترجم).

صار الفن أداة النضال الاجتماعي، وبدأ يؤدي دوراً نشطاً غير عادي، وعكست آثار الصروح الضخمة ابتداءً من هذا التاريخ إلى هذا الحد أو ذاك معتقدات الأوساط المتسيدة. الوجهاء والكهنة.

لا تزال الآثار المعمارية الهائلة من المرحلة الكلاسيكية، المعابد والقصور، تدهل الناظر إلى الآن بأحجامها وبجمال تناسباتها وبرزنتها الفخمة. شيدت المعابد على الأهرامات ذات الأبراج، التي تصل أحياناً إلى ارتفاعات كبيرة. فيبلغ هرم الشمس في تيوتيوكان من العلو 72 متراً، ولا يقل عنه المعبد الرابع الشبيه بالبرج في تيكالّا. ويقف الهرم الذي شيد عليه مجمع معابد تشولولا في حجمه هرم خومو الشهير في مصر. كان أغلب القصور من طبقة واحدة، لكنها كانت كثيرة الغرف. وكانت جدران تلك القصور والمعابد زاخرة بزيينة من التصوير والزخارف ذات المواضيع الدينية والتاريخية، وأهم اللوحات الجدارية هي التي طلت في أبنية تيوتيوكان وتشولولا وتاخين وإياغول ومونت ألبان وبنامبال. اكتسب قاطنو ما بين الأمريكيتين مهارة كبيرة في نحت التماثيل الهائلة وفي نحت التماثيل الصغيرة أيضاً، إذ تصنف تماثيل شعوب غرب المكسيك الفخارية ومصنوعات شعوب الأوليك والسابوتيك والمايا من حجر السب من بين أفضل أمودحات الفن العالمي. تدل الزخارف المنقوشة على أواسي اليابا والقبوتيوكانيين على أن شعوب ما بين الأمريكيتين قد سمو حتى في الفن التطبيقي إلى منزلة مضاهية لثقافة الشرق القديم الفنية.

تشمل المرحلة الكبرى الأخيرة من تطور ما بين الأمريكيتين القرون من العاشر إلى الخامس عشر. حدثت في نهاية القرن التاسع، ونتيجة الهزات الاجتماعية الضخمة (انتفاضات أفراد المشاعيات)، وغزوات قبائل النوا الأقل تطوراً للمناطق الشمالية من ما بين الأمريكيتين، وما ترتب عليها من هجرات ضخمة لشعوب مختلفة، تغيرات كبيرة. وصلنا من هذه المرحلة عدد كبير من المصادر المكتوبة، ويسجل لها أن أول استخدام للمعادن (الذهب، الفضة، النحاس) لأغراض الزينة أول الأمر، ثم في صنع صبح أدوات (النحاس).

اختفت مفاجأة في المرحلة الكلاسيكية من الوجود أغلبية الدول. المدن الكبرى بضغط من الدخلاء، ونشأت مراكز سياسية وثقافية جديدة، وظهرت ديانات مرتبطة بعبادات بشر هؤلاء الغرباء. أعيد تجميع القوى الاجتماعية، واستولى القادة واتحادات المحاربين المشهورين المحيطين بهم على السلطة بأكملها، ففقد الكهنة القدماء عظمتهم السابقة التي لم تكن تخضع لحسيب.

لحطت تغيرات مهمة في الثقافة أيضاً. إذ انتشرت على نطاق واسع التصورات الإيديولوجية للقبائل التي اقتحمت الهضبة الوسطى المكسيكية، الإيديولوجية دين الكثير من شعوب ما بين الأمريكيتين. فنبأ إله الشمس والحرب في مجمع الآلهة مكانة رئيس، وتوطدت على نحو واسع فكرة أن حياة الآلهة مرتبطة بتغذيتهم اليومية بدم الناس المضحى بهم.

انعكست هذه المتغيرات كلها في الفن التشكيلي أيضاً. توقف نهائياً تقريباً تشييد الأهرامات، المعابد الهائلة والأعمدة الحرة. أرباد عدد المشاهد الحربية المصورة على الآثار الفنية، وراحت تظهر أكثر فأكثر رموز الحرب عوضاً عن الرموز الدينية التقويمية السابقة، وعوضاً عن تمجيد سلالات الحكام. اختفى أيضاً مع سقوط فئة الكهنة القديمة التقويم السابق الدقيق؛ صاروا يستخدمون في هذا الحقبة، عوضاً عن المنظومات الزمنية التي شملت ملايين كثيرة من السنين، دورة من 52 عاماً مساوية لمفهوم «القرن».

قامت في وادي المكسيك دولة التولتك الضخمة، التي كان مركزها في مدينة تولان، والتي بسطت تأثيرها السياسي والثقافي على مساحة هائلة، ابتداءً من مناطق المكسيك الشمالية وانتهاءً بغواتيمالا وبوكاتان. تشكلت في وقت لاحق، بعد سقوطها عام 1166، على الهضبة المكسيكية سلسلة من الدول، المدن الصغيرة. وقد استحوذت على الزعامة قبضة الصراع الصاري بين تلك الدول مدينة تينوتشتيتلان عاصمة الأزتيكيين التينوتشكا. راجت دولة الأزتيك مع انتهاء القرن الخامس عشر توسع ممتلكاتها بسرعة وصارت القوة السياسية الرئيسة في ما بين الأمريكيتين. كانت دولة الأزتيكيين، التينوتشكا، التي التقى بها الأسبان، مجتمعاً عالي التنظيم، ورث التقاليد الثقافية عن الدول، المدن التي سبقته. لقد أجاز هذا للفاتحين الحديث عن «الإمبراطورية الأزتيكية» المحتلة من قبلهم.

قامت في شبه جزيرة بوكاتان في بداية تلك الحقبة دول، مدن المايا: تشيتشن، إيتسا وأوشمال ومايانان. وقد أدت الحروب الداخلية التي نشبت بينها هنا إلى تشكيل عدد من الأقاليم الصغيرة المستقلة والمتعادية في ما بينها. أقام الكيتشه والكاكتشيكلي في القسم الجبلي من غواتيمالا التشكيلات الحكومية الأكبر من تلك الحقبة.

كان لهذه الدول، المدن الجديدة كلها الطابع الطبقي المبكر ذاته، لذلك بدأت تتطور فيها خلال مدة وجيزة نسبياً التناقضات الاجتماعية نفسها التي تطورت في سابقاتها. وقد انقطعت هذه العملية بالاحتلال الإسباني.

## المنطقتان الوسيطة وحول الكاريبية ومنطقتا السهول والجبال الأمريكية الجنوبية

تضم المنطقة الوسيطة المساحة المترامية بين منطقة ما بين الأمريكيتين والقسم الشمالي من البيرو، أي قسم من غواتيمالا وكوستاريكا ونيكاراغوا وبما والمنطقة الأنديّة سواحل المحيط الهادئ في كولومبيا والإكوادور. لا يزال تاريخ هذه المنطقة غير معروف جيداً. وسكنت فيها شعوب تنتمي إلى مجموعات إثنية لغوية مختلفة، وتتفاوت في ما بينها بمستوى التطور واقتربت شعوب متفرقة في المنطقة الوسيطة إلى حد كبير من تكوين المجتمع الطبقي والدولة، إلى جانب القبائل التي كانت تمتاز باقتصاد متخصص بالصيد وصيد السمك والجمع والالتقاط. يمكننا أن ننسب إليهم ثقافة سان أغوستين الغامضة في جنوب كولومبيا (النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد وحتى الألف الأول الميلادي)، وثقافات الكوكليه (بما من القرن السادس حتى الثالث عشر) وفيراغواس وتشيريكي وديكيس (غرب بنما والجنوب الغربي من كوستاريكا)، ومانتينو (الساحل الإكوادوري، النصف الثاني من الألف الأول الميلادي)، والتايرون (شمال شرقي كولومبيا) وغيرهم. وكانت دول التشيبتشا المويسكيين في أراضي كولومبيا الحالية مع حلول راس الاحتلال الإسباني هي الاقتصاد السياسي الأهم في المنطقة الوسيطة، وكانت أكبر هذه الدول هي توبزا وغوانينتا وسوغوموسا وبوغوتا، وكانت الحروب بينها مستمرة، وقد أعاق ظهور الإسبان قيام هذا الاتحاد الوليد.

أتقن المويسكيون الزراعة المتطورة، واستخرجوا الفحم الحجري واستخدموه (وكان هذا طاهرة فريدة في تاريخ ثقافة أمريكا القديمة) كانت هذه المنطقة غنية بالزمرّد والذهب، وقد اشتهرت حلي المويسكيين اشتهاراً واسعاً في تاريخ الفن العالمي.

تضم مناطق حول الكاريبي والسهول والجبال الأمريكية اللاتينية جزر الأنتيل، وساحل كولومبيا على الكاريبي، وأراضي فنزويلا والبرازيل الساحلية، وخصوص الأورينوكو والأمازونيا، والمناطق المتاخمة الأبعد جنوباً خارج محيط جبال الأنديك الوسطى. تاريخ هذه المناطق معروف بمقدار أقل من سابقتها، وقد حددت هينتها الإثنية الأساسية قبائل تنتمي إلى أسر لغوية مثل الأرفاكية والكرايبية والتوبي. غواراني وإلى غيرها. لم تتخط شعوب هذه المناطق جميعها عتبة تكوّن الحضارات الأولى، وبقيت في مراتب مختلفة من المشاعية البدائية.

المنطقة الأنديّة (الأنديس)



ضمت بؤرة الحضارة الأنديّة البيرو وبوليفيا وجنوبي تشيلي، لكن أثرها طال التطور الثقافي لإنثيات شتى عاشت إلى الشمال من هذا المركز، وإلى الجنوب منه (وقعت تحت تأثيرها في الشمال بضع قبائل في الإكوادور، وفي الجنوب عدد من قبائل البامبا الأرجنتينية).

انتمت الأند الوسطى مثلها كمثل ما بين الأمريكتين إلى عداد المراكز العالمية الرئيسية التي نشأت فيها الزراعة. برزت هنا عدة مناطق تشكلت فيها وتطورت ثقافات أثرية مميزة توافقت على ما يبدو مع شتى التجمعات السياسية والاقتصادية الإنثية.

ظهرت في القسم الجبلي من البيرو وتطورت في الوقت الذي ظهرت فيه في منطقة ما بين الأمريكتين، أي في الحقبة الممتدة من القرن الثاني عشر ق.م. حتى القرن الثامن ق.م. أولى حضارات أمريكا الجنوبية وهي تشافين. كانت، وفقاً لنوعها، قريبة من الحضارة الأولمبية (المعابد الضخمة والتماثيل الحجرية والفخار المجسم وغير ذلك). هذه الملامح، وكذلك عبادة النمر الأمريكي المميّزة هي التي أجبرت عدداً من الباحثين على الحديث عن ثقافة زراعية مفترضة في منطقة الغابات الاستوائية الرطبة كأساس مشترك للحضارتين معاً فسر الآخرون أوجه الشبه بالاتصالات البحرية القديمة بين ساحلي الإكوادور وغواتيمالا. بيد أن هذا السؤال لا يزال مطروحاً. اختفت ثقافة التشافين مع حلول النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد واختفت مواقعها الأمامية على ساحل المحيط الهادئ وتطورت على أراضي البيرو وبوليفيا عدة ثقافات أثرية متميزة بفرادتها الكبيرة. نحل النحاس في ذلك العهد الاستعمالي أول مرة في الأند الوسطى. لكن النحاس وكذلك الذهب استخدمتا كمادة لصناعة الحلبي فقط. الجدير ذكره هو أن تقاليد التشافين الثقافية لم تندثر بل استمرت في التواجد في الثقافات اللاحقة (بعد أن خضعت، طبعاً، لإعادة نظر وعملية تنقيح إبداعي).

نشأت على مشارف الميلاد على ساحل البيرو (وفي القسم الجبلي في وقت لاحق على الأرجح) حضارات جديدة، الأساسية منها: الموتشيك والناسكا على الساحل؛ وتكونت ثقافة البوكار ومن ثم التياواناكو في حوض بحيرة تيتيكاكا. وقد بلغت هذه الحضارات وغيرها ذروة ازدهارها مع حلول الحقبة الممتدة من القرن الخامس حتى القرن الثامن ميلادي.

صارَت الزراعة في هذا الوقت وسيلة العيش الرئيسية، وتطورت السقاية الاصطناعية، فشيّدت القنوات وجسور نقل المياه من أجل إخصاب الحقول.

واستخدم زرق الطيور، وازداد عدد الزراعات المعتمدة على الفلاحة وخدمة الأرض، ومورست تربية الحيوانات ( خلافاً لمنطقة ما بين الأمريكيتين ).

صنعوا من النحاس الأدوات والسلاح. وكان قاطنو التياواناكو أول من بدأ في العالم الجديد يضيف إليه القصدير، الذي كانت أماكن وجوده عديدة في بوليفيا، وكانوا أول من حصل على البرونز. ترجع إلى النصف الأول من الألف الأول الميلادي أسس الحضارات الغنية لشعوب البيرو القديمة في العمارة الضخمة ( معابد الدهن - الأهرامات ) وفي الرسم ومن النسيج وبحث التماثيل. تضاهي الأقمشة والمطربات القطنية والصوفية، التي عثر عليها في القبور في شبه جزيرة باراكاس ( الساحل الجنوبي ) بغنى ألوانها، وتركيب رسوماتها، وعدد من الخصائص التقنية فيها، أفضل أسونجات الثقافات القديمة الأخرى. ويمثل مواضع الزخارف على جدران المعابد وفي غرف القصور وعلى الأواني في ثقافة الموتشيك موسوعة حقيقية للميتولوجيا القديمة. وبعد الأواني وصور الأشخاص عليها العائدة لهذا الشعب نفسه من روائع الثقافة الأصلية بقيت منذ ذلك الزمن محوهرات من الذهب والفضة والنحاس، والتي امتارت بمستوى فني رفيع وبفنيات تصنع معقدة بما فيه الكفاية. كان النصف الثاني من الألف الأول الميلادي هو زمن فناء حضارات الأند الوسطى. الأرجح هنا ( كما في ما بين الأمريكيتين ) أو الدول - المدن، التي أصعبتها التناقضات الاجتماعية المتنامية. والصراع المتبادل فيما بينها، صارت فريسة للآرياف المحيطة بها والأقل تطوراً

بدأت المرحلة الأخيرة من تطور شعوب الأند الوسطى المستقل في نهاية الألف الأول وبداية الألف الثاني الميلادي. طلت الثقافات التي تشكلت حتى ذلك الوقت مستمرة في التطور حتى الاحتلال الإنكاري، لا بل حتى الإسباني. كان المركز الرئيسي على الساحل الشمالي أول الأمر هو وادي لامبايكة. ثم انتقلت الزعامة في الشمال بعد انهياره، بنتيجة الكوارث الطبيعية التي تعرض لها في نهاية القرن الثاني عشر وبنتيجة الاضطرابات السياسية اللاحقة، إلى منطقة أخرى. كانت هذه المنطقة هي تلك الواقعة على وادي نهر موتشه. هناك، بالقرب من المركز الموتشيك القديم، شيدت تشان - تشان عاصمة الدولة الجديدة تشيمور، التي نشأت فيها بدرجة معلومة تقاليد الموتشيك واللامبايكة الثقافية. وقد مكنت التجارة البحرية النشطة التي قامت في هذه الحقبة على امتداد الساحل الغربي للإكوادور حتى أراضي التشينتش من إرساء الصلات الثقافية بين سكان المناطق المتناحية.

أحصع حكام تشان . لسيطرتهم الساحل الشمالي كله، ووسعوا حدود دولتهم قبل الاحتلال الإنكاوي ببضع سنوات، في منتصف القرن الخامس عشر، حتى الإكوادور وضواحي ليما الحالية.

التقى المحتلون الإسبان في المنطقة الأندية في القرن السادس عشر بدولة الإنكيب - الكيتوشوا الجبارة ناوايتنسويو، التي شملت مساحتها الأند الوسطى والجنوبية كلها من جنوبي كولومبيا حتى الجزء الشمالي الغربي من الأرجنتين وتشيلي الوسطى. تطورت هذه الدولة، الناشئة أول الأمر في القسم الجبلي كاتحاد غير كبير بين بضع دول . مدن مستقلة، تطوراً مطرداً، وبعد انتصارها على تشيمو صارت تملك المنطقة الأندية كلها. وقد عُدَّت ثقافة العترة الإنكية الإبحاز الأسمى لشعوب القارة الأمريكية الجنوبية.

لقد تغلبت شعوب العالم القديم بعد الاحتلال عدداً من إبحازات ثقافة سكان أمريكا القدماء، فدخلت هذه الإبحازات بذلك الثقافة العالمية. وهذا ما يمكن لمسه بوضوح في الزراعة، فأغلب النساب التي ررعها الهنود الحمر قبل فتح أمريكا لم تكن معروفة في العالم القديم، وقد جعله نعلم لثقافات الزراعة الأمريكية القديمة يزيد مصادره العدائية إلى أكثر من الضعف كما صارت ثقافة سكان أمريكا الأصليين الروحية بعد ذلك المكور المهم من مكونات ثقافة أمريكا اللاتينية ومبوع فرايتها.

### ميثولوجيا شعوب أمريكا

حددت التصورات الميثولوجية لدى شعوب أمريكا الأصليين ثقافتهم الروحية. فتكونت خلال آلاف السنين على القارة الأمريكية . النائية عن أي تماس مع ثقافات العالم القديم . منظومات ميثولوجية فريدة، وهي إضافة إلى ذلك تظهر شديداً تصنيفياً مع مثيلاتها بالمستوى التاريخي . الحقبوي من ثقافات العالم القديم، وقد ارتبط ذلك بقوانين تطور الإنسانية الروحي والاجتماعي العامة.

واجتازت تصورات شعوب أمريكا الميثولوجية خلال تطورها (حتى تفرعها إلى فروع مستقلة وتشكل ثقافات ميثولوجية مختلفة) عدداً من مراحل الارتقاء، المرحح أن سكان القارة الأمريكية الأوائل حملوا معهم في عصر الباليوليت المتأخر إلى البر الجديد بضع أساطير عن نشوء النار، مثلاً، أو سرققتها، وعن نشأة الناس والحيوانات، وعن معاشرة الدب للمرأة (الذي تحول لاحقاً في المنطقة الاستوائية إلى النمر الأمريكي بهيئته المتعددة)، ما شكل الأساس للاتحاد بين الناس والوحوش، وأساطير عن الأيل والكلب بوصفهما الوسيطين بين عالمي الأموات والأحياء وغير ذلك... لاحقاً في أثناء تطور أسلوب الجني والالتقاط ألعت أساطير عن التمساح الأمريكي حامي الطعام والماء، وعن الأرواح الطيبة للنباتات، وعن امن أوى

الماكر المرتبط بعبادة النجوم وغيرها من الأجرام، وعن بناء الكون كبيت هائل وغير ذلك...

تعود المرحلة التالية، أو، محازراً، المنظومة الميثولوجية الأولى، إلى زمن تدجين الحيوانات وزمن الزراعة الواسعة. فتتحول في هذه الحقبة ونتيجة عمليات إيديولوجية معقدة في أطربنى سياسية واقتصادية معينة، الأرواح التي كانت أول الأمر بسيطة وأحادية الدلالة كروح الماء والنبات والنار والتراب وغيرها، إلى آلهة متعددة الأشكال ومتعددة الوظائف، وقد استمرت هذه العملية حتى ظهور الأوروبيين تقريباً. تنتسب إلى هذه المنظومة أغلب أساطير قبائل وشعوب المناطق الوسطى وحول الكاريبية والسهول والجبال الأمريكية الجنوبية.

استقرت فيما بعد الأشكال الميثولوجية وشتتت في أطروطفية معينة، وحدث تجزئ، لاحق لوظائف الآلهة وتدقيق لها على نحو مترا من مع عملية تجميع هذه الآلهة في وحدة متماسكة، فازداد عددها، وتكونت الصلة بينها وبين عبادة الحكام الناشئة حديثاً، إذ عدواً منبهاً أو محسديها على الأرض اشتغل الكهنة بوضع التصورات الميثولوجية، وصارت الأسباب السياسية الآن هي الأسباب الرئيسية في تقديم هذا الإله أو ذاك. جمعت حولهم الأساطير والدورات الميثولوجية الجديدة (عن مؤسسي الدولة. المدر، وعن معد معين، وما شانه)، وضممت الأشكال الميثولوجية صوفية زمنية مرتبطة بمفهوم الآخرة، كال هذا كله هو الملامح المميزة للمنظومة الميثولوجية الثانية، التي برافقت مع نشوء المجتمع الطبقي المنكري الدول، المدن. والأنموذج الأكثر سطوعاً لهذه المنظومة هو ميثولوجيا شعوب المايا في الحقبة الكلاسيكية.

المنظومة الميثولوجية الأعقد والأرفع تنظيمياً (الثالثة)، التي ظهرت في مرحلة الانتقال إلى الدول السياسية ذات الحكم المطلق، هي تلك التي يشهد بها في القارة الأمريكية للتولتيك والأزتيك والإنكيين الكيتشوا. امتازت هذه المنظومة بعضها إلى مجمع آلهتها آلهة الأخيرة لحظت بين ممثلي الفئات العليا من المجتمع. أما القسم الأساسي من الشعب فعاش تصورات المعاناة.

وحدث مع ظهور الأوروبيين هنا، ويسبب من التطور التاريخي غير المنتظم للشعوب الأمريكية في أجزاء القارة المختلفة، إثنيات حاملة لجميع المنظومات الميثولوجية المذكورة متوافقة مع هذه المرحلة أو تلك من مراحل تقدمها الاجتماعي. وكان من المحال تاريخياً في الاتحادات الدولية الضخمة بين الإثنيات في فترة ما بعد الكلاسيكية (دول التولتيك والأزتيك والإنكيين. الكيتشوا) نشوء وضع ديني ميثولوجي مغاير.

علينا أن نشير إلى تعاقب التصورات الميثولوجية المهم من أجل استمرارية التقدم التاريخي، وإلى تعاقب الأشكال المتكاملة للآلهة والمبادئ الفلسفية والإنشائية الأولية المميزة لهذه المناطق أو تلك من المناطق التاريخية والجغرافية في أمريكا. وينبغي أن نشير أيضاً إلى الاختلافات الملموسة بين الأشكال الميثولوجية ومجموعات الآلهة وما شابه ذلك في المناطق التاريخية الجغرافية الضخمة. إذ ارتبطت هذه الاختلافات بنشوء الإنشآت وبوسط المعيشة المختلف وبخصوصيات الاتصالات بين الإنشآت وبالطروف التاريخية فمثلاً، انتشرت على نطاق واسع في ميثولوجيات شعوب ما بين الأمريكيتين، إضافة إلى العبادات الأمريكية العامة، كعبادة الذرة، والأيل، والنمر الأمريكي والوطواط والأفعى، أشكال الأفعى ذات الريش وابن أوى، وفي وقت متأخر النسب والصبار وأدت الحيوانات البحرية والطيور لدى شعوب المنطقة الأندية (خصوصاً في الحقبة قبل الإنكية) دوراً كبيراً في الميثولوجيا، والتماسيح الأمريكية والضفادع وما شابهها لدى سكان عربي بنما (المنطقة الوسيطة).

وأدت التصورات الميثولوجية دوراً معيماً في تشكيل منظومة النظرات الفلسفية الجمالية لدى الشعوب القديمة فكانت عبادة الشمس وبقبضتها عبادة الليل عند شعوب النوايا مرتبطتين بالتصورات عن الصراع الأبدي بين البدايات المتناقضة، وعن ضرورة التضحية بالنفس، وعن قصر الحياة الأرضية وتعففها. تبرز من هنا الحماسة الشديدة في ديناميكية الحياة والموت ويبرز من هنا مفهوم الآخرة والتوتر الداخلي في الفن التشكيلي والشعر كان لعبادة الشمس في المنطقة الأندية، وفي جميع الأحوال في زمن الإنكبين، أشكال أهدأ، ولم تصادف هنا الصالات المميزة لمنطقة ما بين الأمريكيتين. تنبع من هنا على الأرجح السكونية والاتزان الكبيران في فن العمارة الضخمة وفي التماثيل، وينبع من هنا التأكيد على تراتبية الأشكال. ومن جهة أخرى فقد لحظ هنا في حقبة ما قبل الإنكية (لدى الموتشيك مثلاً) ازدهار معين للإباحية (لم تكن موجودة في ما بين الأمريكيتين)، وكانت مرتبطة بعبادة الأموات على نحو يشبه المفارقة. إن تفسير هذه الظاهرة كامن أيضاً في خصوصية التصورات الميثولوجية لشعوب هذه المنطقة.

### الثقافة الشفوية والكتابة الأدب

يحب دراسة مسألة الثقافة الشفوية لشعوب أمريكا الأصلية من حيث علاقتها بمستوى تطور هذه الشعوب التاريخي . الحقوقي، وبمستوى تطور هذه المنظومة الميثولوجية أو تلك. وكما أن شعوب القارة صاغت هذه المجموعات الميثولوجية أو تلك بحكم تطورها الاجتماعي والثقافي غير المنتظم، فإن ثقافتها الشفوية وفنونها كانت مختلفة المستوى. وقد تكون الفن الكلامي في كل مكان في أمريكا وتحدد بأكمله بالتصورات الميثولوجية، تعددت خصوصية الثقافة الشفوية في خصوصية هذه التصورات في هذه المنطقة أو تلك، وتسببت في الوقت ذاته الفجوة الكبيرة في التطور التاريخي بين شعوب أمريكا الأقل تطوراً وشعوبها الأكثر تطوراً، التي بلغت مستوى الحضارات، نسبياً في تحديد الفجوة الكبيرة أيضاً في مستوى تطور الثقافة الشفوية.

كانت شعوب وقبائل مناطق مثل المنطقة حول الكاريبية في قطب، وشعوب المايا والأزتيك والإنكس . الكيتشوا في القطب الأحر اتسمت الثقافة الشفوية لدى الأولى بتماسكها الاجتماعي والفني نتيجة التطور القليل الذي طرأ على البناء الاجتماعي، واتسمت بعمومية مادة الميثولوجيا المستخدمة لجميع أعضاء المجتمع الراشدين تقريباً (ربما ما عدا السحرة والشعوبين)، واتسمت هذه الثقافة بتبعيتها النامية تقريباً للعبادات وللشعائر الاقتصادية والنفعي المباشر، واتسمت بعدم الإعداد الفني مع حرية نسبية في بديل أشكال روايات الأساطير، وبانعدام المبدأ القانوني العام.

أما المايا والأزتيك فعلى العكس، إذا تميزوا بانقسام آثار الثقافة الشفوية لديهم انقساماً دقيقاً إلى طبقتين كبيرتين بنتيجة عمليات الفرز الاجتماعي: الوحياء والكهنة من جهة، (مثلاً، علم نشأة الكون الكهنوتي، والصوفية التقويمية، والأساطير عن النشأة الإلهية لسلالات الوجهاء وغير ذلك)، والعوام من جهة أخرى، وتميزوا ببدء قوينة الأجناس الأدبية، وبدء تخصيصها من أجل الفئات الاجتماعية المختلفة (فمثلاً، تمثل الآثار الاحتفالية نوعاً خاصاً، بلبل الحرفيين)، ونشأت عناصر حكاية السحر لكن من غير انتظام الخطوات الإلزامي الذي ميز هذا الجنس الأدبي في العالم القديم. وينسب هذا كله بالدرجة ذاتها إلى الثقافة الشفوية لدى الإنكس . الكيتشوا ويضاف إلى هذا في منطقة ما بين الأمريكيتين أيضاً، تكون الثقافة الأدبية المكتوبة مع اقتصار استخدام الكتابة بوصفها وسيلة تقنية تذكيرية مساعدة فقط.

ما زال تصور اللوحة كاملة بسبب من نقص المعلومات، بيد أن في مقدورنا أن نقول: إن الكتابة لم تبلغ لدى معظم الشعوب ذلك المستوى من التطور الذي يجعلها قادرة على أن تصير أداة لثقافة أدبية مكتوبة متطورة. استطاعت الكتابة، فعليا، أن تؤدي هذا الدور لدى بضعة من شعوب ما بين الأمريكيتين فقط، وخصوصاً لدى المايا؛ وكانت الرموز الكتابية في المنطقة الأندية منتشرة على نطاق ضيق جداً، واستخدمت لأغراض طقوسية خالصة ولأغراض تتعلق بالأنساب جريئاً. أما الخط العقدي الكبير فكيف من أجل تسجيل المعلومات الاقتصادية والعسكرية فقط. مهم أن نشير إلى أن الثقافة الأدبية المكتوبة لدى شعوب ما بين الأمريكيتين كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الشعبية، ولم تنفصل عنها إلى حد كبير في كل شيء. وترافقت بنية النص العروضية، والتقاليد الشفوية، والحفظ والنقل من جيل إلى جيل مع التقاليد الكتابية النامية.

كانت قد تكونت لدى شعوب ما بين الأمريكيتين منظومة أجناس أدبية، وبالإضافة إلى الأدب الشعبي المبتلوي والناريحي، رأينا مؤلفات شعرية حول موضوع الشجاعة في القتال، وغنائيات فلسفية وعاطفية. احتكاماً للمعلومات الواصلة إلينا يمكننا أن نؤكد على قيام منازلات بين الشعراء، وعلى جمع المختارات الشعرية. الأمر المهم في تطور الإبداع الشعري هو أنه ما عدا في ما بين الأمريكيتين مفعلاً. تطورت الدراما لدى شعوب المايا والإنوا تطوراً كبيراً، كما كان نشر شعوب ما بين الأمريكيتين متنوع الأحاسيس أيضاً ابتداءً من الكتابات الشعرية الهجائية الموجزة وانتهاءً بالقصص الموسعة.

احتلقت منظومة الأحاسيس الأدبية لدى شعوب المنطقة الأندية بعض الشيء عن منظومة ما بين الأمريكيتين. وبممكننا أن نلاحظ بين المؤلفات الشعرية التي وصلت إلينا، أناشيد ومقاطع من أساطير وغنائيات عاطفية، وأغان حربية، وأغان عن العمل، وأقيمت في البيرو القديمة، كما في ما بين الأمريكيتين، منازلات الشعراء، لكن الأنموذج الواصل إلينا مغفلة الأسماء في أغلب الأحيان. كما وصلتنا في النثر، مقاطع تاريخية وحكايات وأحاج وحكم فلسفية، وكان من بينها، من غير شك، دراما دينية وتاريخية.

معروف من مؤلفات مدوني التاريخ الأسباب وجود أراشيف خاصة في مدن ما بين الأمريكيتين حفظت فيها مخطوطات للمايا، ومخطوطات واحدة ذات منشأ كويكاتيكي. لم تستخدم المنظومات الهيروغليفية الكتابية لدى شعوب ما بين الأمريكيتين في المخطوطات فقط، بل في النقش على الحجر والفخار وعلى الكسوة الطينية المزخرفة واللوحات الجدارية وما شابهها. لكن مسيرة فك رموزها لم تتجاوز

الخطوات الأولى. لا يمكننا، عملياً، الحديث إلا عن بضعة نجاحات محددة في فهم نصوص الحقبة الممتدة بين القرنين العاشر والخامس عشر، وفي ثلاث مناطق فقط: الهضبة المكسيكية الوسطى وأواخاكا ويوكاتان. أما جميع المنظومات الكتابية الأخرى (التي تعود آثارها إلى القرون الأولى قبل الميلاد وتنتهي بالقرن التاسع الميلادي) فلم تفك رموزها حتى النهاية. وما رلنا لا نعرف شيئاً عن محتوى النصوص من نشالتشوايا ومنته ألبانا وينوينه وشوتشباكالكو والكثير غيرها من المراكز الضخمة من المرحلتين ما قبل الكلاسيكية والكلاسيكية.

يمكننا استعادة لوحة إبداعات سكان أمريكا الأصليين في حقبة ما قبل كولومبو بفضل تجميع المعطيات من المصادر المتبقية، والهيروغليفيات المكتوبة و«التراجم» من الكتابة القديمة إلى اللاتينية، التي سمّت بعيد الاحتلال الأسباني، ومقاطع ضمها مؤرخو القرن السادس عشر إلى أعمالهم. ■





## دَيْرُ نَقْتَرِن

من شعر وليم وردزورث

ترجمة

يوسف سامي اليوسف

### أولاً - تمهيد

ولد الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (1770-1850) في منطقة البحيرات في الشطر الشمالي من إنجلترا. وقد درس في جامعة كامبردج، ولكن دون أن يكون طالباً متميزاً وفي سنة 1790 سافر سيراً على الأقدام إلى فرنسا وإيطاليا وحيال الألب ثم عاد إلى فرنسا أواخر سنة 1791 حيث عاش سنة كاملة. وهناك عشق ابنة حراح في مدينة يلو، اسمها أديت فالون التي أحببت له بنتاً.

وتحمس للثورة الفرنسية الطافرة يومئذ، ولكنه كف عن التحمس للثورة الجمهورية، وأصيب بخيبة أمل، بل بتشاؤم كئيب، حين رأى الإرهاب والمقاصل واستحالة الثورة إلى غولة تلتهم الناس.

وفي سنة 1795 تعرف على كولرج الذي صار صديقه الحميم ولده طويلة جداً. وقد جاء كولرج ومعه زوجته إلى سومرست، قرية وردزورث، حيث

عاشا سنة مع ذلك الشاعر ومع أخته ثروثي. (والجدير بالتنويه أن وردزورث تربطه بهذه الأخت التي تصغره بسنة واحدة علاقة إخاء حميم. وهي الأنتى التي يحاطبها في الشطر الأخير من هذه القصيدة وكأنها التحسيد الموضوعي لروحه أولوجدانه).

وفي عام 1798 أصدر الشاعران كلاهما ديواناً عنوانه "قصائد قصصية غنائية" وقد جاء هذا الديوان المشترك بمثابة تحول وإنعاش في تاريخ الشعر الإنجليزي، إذ أحد ذلك الشعر يتجه اتجاهًا جديدًا ابتداءً من تلك البرهة. فالشعراء الجدد قد تطروا إلى الحياة بحساسية أصيلة عميقة، وكذلك برؤية طازجة معمة بالحيوية والجوانية.

ومما هو معلوم أن ذلك الديوان قد كان امتناحاً للحفة الرومانسية في تاريخ الشعر العالمي كله.

ولقد سافر الشاعران معاً إلى ألمانيا في أواخر تلك السنة نفسها. وهناك بدأ وردزورث بكتابة سيرته الداعية شعراً تحت هذا العنوان "الاستهلال". كما كتب "روث"، و"لوسي عراي"، و"لوسي" وبعض القصائد الأخرى.

ولسوف يكمل قصيدة "الاستهلال" سنة 1805، ولكنها لن تنتشر إلا بعد موته.

وفي سنة 1800 أعيد نشر القصائد القصصية الغنائية «مع مقدمة كتبها وردزورث تمحورت حول نظرية الشعر، إذ عرّف الشعر بأنه نتاج لفورة الشاعر والعواطف والمحتويات الوجدانية أو الداخلية حملة. وبعد سنتين نشرت المجموعة نفسها للمرة الثالثة، فكتب لها وردزورث ملحقات بين فيه موقعه من لغة الشعر التي قال بأنها ينبغي أن تؤخذ مما هو متخير من العبارات التي يتكلمها الناس في الحياة اليومية.

وفي سنة 1802 تزوج وردزورث بفتاة اسمها ماري هتشنسن، من مدينة بزلت القريبة من صيعته وبعد هذا الزواج بخمس سنوات انتقل من سومرست إلى قرية غراسمير حيث ظل حتى نهاية عمره. وفي سنة 1813 عُيِّن موطعاً في مكتب الطوابع براتب سنوي مقداره أربعمئة جنيه.

كما راح يتحول في إنجلترا ويجوارها، وزار أسكتلندا أربع مرات، وتعرف على ولترسكوت، شاعرها الرومانسي الكبير ولكنه قام بأسفار أخرى إلى أوروبا في عشرينيات القرن التاسع عشر. كما زار إيرلندا سنة 1831، وكذلك إيطاليا سنة 1837. واستقال من وظيفته سنة 1842 وصار يتقاضى راتباً تقاعدياً ثابتاً. وبعد سنة واحدة حل محل سدي كشاعر للبلاد حتى وافته المنية عند انتصاف القرن التاسع عشر.

ولعل في ميسور المهتم أن يلاحظ ما فحواه أن شعر وردزورث قد أخذ يدبل بعد سنة 1815، وأن أفضل شعره هو القصائد التي كتبها ابتداء من سنة 1798 وحتى سنة 1807 ولا علو إذا ما زعمت بأنه أكثر الشعراء التزاماً بالطبيعة وجمالها وأسرارها وقديسيها. إنه الشاعر الذي رأى المشهد الطبيعي بعين خاصة جداً حتى لكان فيه محتوى هو وقف عليه وحده دون سائر البشر. ولم يكتف بذلك بل توجه إلى الطبقة الشعبية، ولا سيما الفلاحين والرعاة، حيث وجد «حناً في الأكواح التي ي أهلها الفقراء».

فمما هو واضح أن شطراً كبيراً من شعره يتخذ من الحياة الريفية البسيطة محتواه الأكبر. وقد جاء هذا التوجه بعد إيمان الشاعر بأن الصناعة الحديثة سوف تدمر إنجلترا. (ليته قال بأنها سوف تدمر العالم).

ولقد سماه بعض الدارسين باسم «ناسك غراسمير»، وكذلك باسم «اللاما العظمى لمنطقة البحيرات»، وذلك نظراً لتفرده في عبادة الطبيعة. ومما هو

جدير بالذكر أنه كان سعيداً إلى درجة الغبطة. فها هو ذا يقول: « أنا واحد من أسعد الناس ».

وفي قناعاتي الخاصة أن وردزورث هو أعظم شاعر في اللغة الإنجليزية بعد شكسبير. فهو مأهول بإنسان كبير عطوف ونبل، شأنه في ذلك شأن شكسبير الذي يتميز بثلاث حاصل، هي الحب والحنان والرحمة، كما بينت كارولين سبيرجن في دراستها المتميزة عن « المجاز عند شكسبير ».

وفضلاً عن ذلك، يتميز وردزورث بالحكمة إلى حد مثير للإعجاب، فهو يستوعب خفايا الأمور استيعاباً قل أن يراه المرء لدى أي شاعر آخر ولعل أهم ما في أمره أنه حساس نحاه الحياة بما هي بحربة تعاش على مستويين، داخلي وخارجي، أو قل إنه لا يفصل الداخل عن الخارج، بل يراها في وحدتهما الإندغامية الحادة وبإحداً. إنه فرد متفرد جداً من شأنه أن يرى الأشياء على نحو مختلف تماماً عن رؤية الآخرين. وهما بالضبط يكمن سر المزية.

ولقد امتدح بعض النقاد الغربيين قصيدة « الاستهلال »، بل قالوا إنها واحدة من أعظم القصائد التي كتبت باللغة الإنجليزية في العصر الحديث. كما امتدحوا قصيدة « العزيمة والاستقلال »، وقال أحدهم: إن وردزورث لم يكتب قصيدة أفضل منها. وهناك من امتدح قصيدة « لاوداميا » وكذلك قصيدة « ميخائيل » وقصيدة « النزاهة ».

وبوسعي أن أضيف قصيدة عظيمة جداً هي « علائم الأبدية » التي سبق لي أن ترجمتها ونشرتها قبل ثلاثين سنة، أو زهاء ذلك. كما أضيف قصيدة « ديرتنترن » الراهنة، والتي أترجمها اليوم، مع أنها كان ينبغي أن تترجم وتنتشر منذ زمن بعيد.

\*\*\*

لعل أبرر سمة هي سمات القصيدة الراهنة أدها محاولة حادة لتصوير الطبيعة أو لأسطورتها ورؤيتها بوصفها حشداً من المستويات الناعمة على البهجة، بل التي تصلح بواء للهموم والعموم. فلدى قراءة مناخها يملك المرء أن يراها وقد أولجت إلى حواف المراثيات عنصراً سرياً لطيفاً من شأنه أن يرفعها إلى مستوى المقدس، أو إلى مصاف الأسطوري الرهيف

كما أن من شأن قراءة مناخها أن تكشف في بنيتها ضرباً من ملهمة تلغيم داخل نسيجها، فتتأزر بحيث تفتح تأثيراً عظيماً حقاً. فلا يظفى على المستأنى أن عبادة الطبيعة، وكذلك التوجه نحو الآخر بالحب والقبول، ثم الشعور بسرعة الزوال والانقضاء، أو دنية الإنسان على الأرض، هي ثلاث بدرات تمشط فيها بعنة هذه القصيدة العنيدة. فليس من قبيل المصادفة أنها تبدأ بالسنوات الخمس التي تضرمت بعد الزيارة الأولى لنهر الواي، كما أنه ليس من قبيل المصادفة أيضاً أن ينه الشاعر أحته دروئي، التي كانت معه على صفاغ النهر نفسه، إلى الأعوام الآتية حين قد لا يكون هو على قيد الحياة هريما استطاعت قوة الحضور أن ترى في رعشة الزوال والامحاء ينبوعاً من البهايج التي انبثقت منها هذه القصيدة المتمردة.

ومضلاً عن ذلك، فقد أحبلت الطبيعة إلى هيغ ولطف ودمائة، فصارت سعادة وفرحاً ومصدراً لأنبال المشاعر السامية بحيث يصيح القول بأن الفرق بين الداحل والخارج قد تلاشى تماماً، وبذلك لأن الشاعر صار حين يتحسس الطبيعة، أو يعاينها، إنما يتحسس روحه حصراً. بل هو لا يجد نفسه إلا في المراثيات الطبيعية المعطاة للبصر قبل البصيرة. فبدلاً من أن يكون الوجود

تجسداً للنشر، كما رآه معاصره شوينهور، فإن وردنورث قد رأى فيه مصدراً للخير والسعادة المنيثقة من مسرات الجمال.

وما كان لهذا كله أن يتم إلا بفضل الوجدان الداهي الذي يؤسس الشطر الجيد من قصائد هذا الشاعر الكبير.

وقد لا يعجز المتأني عن أن يلاحظ ما فحواه أن الشاعر يلوب ههنا على ما يجعل الحياة أصالة وبلاً وطهرًا، أو قل على ماهية من شأنها أن تولج الدهشة والحيوية إلى داخل التجربة الروحية المعيشة. وربما حال في السداد إذا ما زعمت بأن الخلفية اللا شعورية لهذه القصيدة هي وحدة الوجود. فهي تعبير عن الالتحام بالكور، حتى لكأنها تمتصلة إلى الأفلاطونية المحدثة التي ترى الإنسان بوصفه أحاً لجميع الكائنات الحية وغير الحية. وهذا يعني أنها سعي وراء العلاقة والبلوغ إلى الكائنات، أو لربما على الاتصال في العمق؛ أو الوصول إلى مركز الأشياء فاطية، حيث يرخم السموات الذي هو آخر بغية يتفهبها الإنسان. ويلوح لي أن هذا الانحياز الحميم بالطبيعة هو صلة بالكلية أو باللامتناهي واللامحدود، حتى لكان البذرة التي انبثقت منها القصيدة هي الرغبة في البلوغ إلى اللانها، أو إلى حيث لا وجود للعدم بقائاً، بل لا وجود لأي سلب مهما يك نوعه.

ولهذا، قد يلاحظ المرء أن للقصيدة وجهاً أخلاقياً من شأنه أن يعلم الناس السمو والارتفاع بالروح إلى مستوى النظافة والقداسة. وعندي أن كل شعر حقيقي أو أصلي هو شيء وثيق الصلة بمناقب الأخلاق. ولقد جاءت لغتها خصبية بررانة، وناجية من التعقيد والتحرير في معظم الأحيان. ولعل من شأن هذا النقاء اللغوي أن يناسب حالة الطهر الروحي التي تؤسس الأرضية الخلفية للقصيدة، وأن تتجانس مع هدفها النهائي النبيل.

## ثانياً - القصيدة

أبيات كُتبت على مبعدة بضعة أميال فوق ديرتقن، وذلك لدى زيارة حديدة لضفاف نهر الواي خلال حولة سياحية في الثالث عشر من تموز سنة 1798.

### - 1 -

مضت خمس سنوات، خمسة صيوف، وعلى مدى خمسة شتاءات، ومرة أخرى أسمع هذه المياه تتدحرج من ينابيعها الجبلية مصحوبة بخير هادئ يجيء من جوف الأرض. ومن جديد أبصر هذه الصخور الشاهقة المتحدرة التي تسبح على المشهد الجبي المعزول أفكاراً عن عزلة أكثر عمقاً، وتلحم الأرض بهذه السماء.

هاقد جاء اليوم الذي استكن فيه ههنا مرة ثانية، تحت هذه الجميزة، وأشاهد خطوط هذه الأكواخ، وهذه الجبال المشحونة بالجنى، أو بالفواكه الفجة، في هذا الفصل، بذثرها لون أخضر، فتفقد نفسها بين الأيك والأحراج.

ومرة أخرى أرى صفوف الأسيجة التي تكاد لا تكون أسيجة، بل خطوطاً صغيرة من خشب مبهاج ينساب على نحو جامح. وما أناداً أشاهد أكاليل الدخان تنبعث بصمت من بين الأشجار، فلا تكاد العين تلاحظها، تماماً مثل الرجل المقيم في الأحراج الخالية من البيوت، أو مثل دخان ينبعث من كهف ناسك يجلس وحيداً إلى جوار نارة المتقدة.

### - 2 -

هذه الأشكال الجميلة، وخلال غياب طويل، لم تكن في نظري كما يكون المشهد الطبيعي لمقلة رجل أعمى، ولكنني في الغالب، سواء كنت وحيداً في عرفة، أو محاطاً بضوء المدن الكبرى والصغرى، قد

اعتدت أن أحصل من تلك الأشكال، في ساعات الإنهاك، على مشاعر شديدة العذوبة، أشعر بها في دمي وفي فؤادي وتنقل حتى إلى عقلي الأصفى، مصحوبة بالسكينة وهذأة البال، وبمشاعر أنتجتها مسرات منسية. وهي مسرات ربما كان لها أثر ليس بالتافه ولا بالطفيف على أفضل شطر من حياة رجل طيب، وعلى أفعاله الصغيرة المنسية والخاملة الذكر، والتي هي أفعال المحبة والحنان. واحسبني مديناً لتلك الأشكال بمنحة أخرى أكثر سمواً، وهي ذلك المزاج المبارك الرزين الذي يجعل العواطف توجعنا برقة إلى أن تتعطل أنفاس هذا الإطار الجثمانى، بل حتى تتوقف حركة الدم البشري، فينام الجسد ويصير نفساً حية، فتتظر إلى حياة الأشياء بعين هذاتها قوة الانسجام وقوة الدمجة العميقة.

### - 3 -

ولئن كانت هذه عقيدة غائبة، فمع ذلك، أه لا كم مرة - في الظلام وبين الأشياء التي يكشفها ضوء الشمس العديم البهجة، وعندما يتحرك النكد بلا جداء، وتريض حمى العالم على خفقات فؤادي - كم مرة التفت إليك بالروح، يا نهر الواي الغابي، أنت يا جواب الأحرار، كم مرة التفتت إليك روحي!

### - 4 -

والآن، ببوارق فكر نصف خائبة،  
وتمييزات معتمة وخافتة،  
وحيرة حزينة إلى حد ما  
تنتعش صورة الذهن من جديد.  
وبينها أقف ههنا، ليس فقط بحس المتعة الراهنة، بل بأفكار مبمجة  
مقادها أنه في هذه اللحظة ثمة



حياة وزوادة للسنين الآتية.  
ولهذا أراني أجري على أن أمل،  
مع أنني قد تغيرت، دون ريب، عما كنت  
عليه حينما أتيت لأول مرة إلى وسط هذه التلال،  
عندما كنت كالظبي أطوف فوق الجبال،  
وعلى ضفاف الأنهار العميقة والجداول  
المعزولة، وحينما قادتني الطبيعة،  
أشبه بامرئ يفر من شيء يخافه،  
وليس بمن ينقب عن شيء يهواه.  
ففي ذلك الحين كانت الطبيعة  
في نظري كل شيء تماماً.  
(لقد تصرمت مسرات صباي البدائية،  
وكذلك حركاتها الغريزية الهمجية).  
ولست أملك أن أ رسم ماقد كنته يومئذ.  
فالشلال الهادر يسكنني كالهيام المشبوب.  
والصخرة الباذخة، والجبل، والحراج العميق المعتم،  
والوانها وأشكالها، كانت في نظري  
تجسداً للاشتها.  
وكانت شعوراً وعشقاً  
لا حاجة بهما إلى فتون أرقى  
ليستحضر لا العقل، ولا إلى أي رونق  
لا يستعار من مقلة العين.  
لقد ولي ذلك الزمن، وجميع مسراته  
الموجعة لم يعد لها وجود، وكذلك نشواته الثملة.

ليس من أجل هذا الشيء الباهت أحزن أو أتذمر.  
فلقد تبعث ذلك أعطيات أخرى أحسبها  
كانت بمثابة تعويض سخي عن تلك الخسارة،  
فلقد تعلمت أن أنظر إلى الطبيعة، لا  
كما كنت أراها أمام الغناء العديم التفكير،  
بل أسمع في الغالب موسيقى الجنس البشري  
الساكنة الحزينة،  
لا جشاء ولا مزعجة، مع أنها وافرة القوة  
بحيث تملك أن تطهر وتسيطر.  
ولقد شعرت بحضور بهزني بهجة الأفكار  
العالية.  
إنه حس راق بشي، ما ميثوث بعمق،  
أما مسكنه فهو الشموس العارية، والمحيط  
المستدير والهواء الحي، والسمااء الزرقاء،  
وذهن الإنسان.  
إنه حركة وروح من شأنها أن تحرك  
جميع الأشياء المفكرة، وجميع موضوعات الفكر،  
وتنبت في الأشياء قاطية.  
ولهذا، فإنني ما زلت عاشقاً للمروج  
والأحراج والجبال، ولكل ما نراه من هذه الكرة الأرضية الخضراء،  
ولجملة عالم العين والأذن الفاتن،  
سواء ما يخلقان حتى النصف أو ما يتلقيان،  
وإنني لمسرور لأنني أتعرف في الطبيعة واللغة  
على الحس باطرسة التي ترسو عليها أنقى

أفكاري، وأتعرّف على المرضعة والمُرشد  
وحارس فؤادي  
وجوهر كينونتي الأخلاقية بأسرها.

5 -

ولو لم أتعلم على هذا النحو،  
فربما تحتم عليّ أن أقاسي  
تلفاً في مناقبي الأنيسة  
فما أنت ذي معي همنا على  
ضفاف هذا النمر الجميل،  
أنت، يا أعز صديقة، يا صديقتي العزيزة العزيزة.  
وفي صوتك أبلغ إلى لغة فؤادي القديم،  
وأقرأ مسراتي الفائتة  
في الأنوار الدافقة من عذبك التواقين.  
أهلاً احتاج إلى هنيئة لأبصر فبك  
ما قد كنت ذات مرّة،  
يا أختي العزيزة العزيزة  
وإذ أقيم هذه الصلاة،  
أعلم أن الطبيعة لا تخذل الفؤاد  
المغرم بها.  
فمن خصائصها أنها طوال سنوات عمري بأسرها،  
تأخذ بأيدينا من فرح إلى فرح،  
فهي تملك أن تصوغ الذهن الراخم في داخلنا،  
وأن تشحنه بالسكينة والجمال،  
وأن تغذوه بالأفكار الراقية،

فلا يعود في ميسور  
 الألسن الشريرة،  
 والأحكام المتهورة، وسخرات الأنانيين  
 والتحيات الفقيرة إلى الإخلاص،  
 وجميع أشكال الاتصال اليومي الموحش،  
 أن تتغلب علينا بأي حال من الأحوال،  
 أو أن تهز عقيدتنا الجذلي،  
 والتي تتلخص بأن كل ما نرى  
 مترع بالبركات.  
 ولهذا، دعي القمر بسطح فوقك  
 في نزهاتك الانفرادية،  
 ولتكن الرياح الجبلية الضبابية طليقة  
 في مهبها عليك.  
 وفي السنين الآتية،  
 حينما ينضج هذا الوجد الجامح،  
 وحين يصير ذهنك بهجة  
 لأشكال الوسامة كلها،  
 وذاكرتك موطناً لجميع الأصوات والألحان  
 المطفعة بالعذوبة،  
 أهلاً حينئذٍ، إذا تحتم عليك  
 أن تكوني معزولة، أو أن يهيمن عليك الخوف  
 أو الألم أو الحزن.  
 فبإية أفكار شافية وماهولة بالفرح اللطيف  
 سوف تتذكرينني وتتذكرين نصائحني.

ولئن تحتم علي أن أكون حيث لا أملك أن أسمع صوتك،  
ولا ألتقط من عينيك التواقيتين  
بوارق وجودنا السالف،  
حينئذ قد لا تنسين أننا وقفنا معاً  
على ضفاف هذا الجدول المطبهاج،  
وأنتي، أنا ألتعبد للطبيعة طوال زمن مديد،  
قد جئت إلى هنا غير متعب من عبادتي لها.  
بل انني لأعبدها بحب أكثر دفئاً - أه! بل  
بحماسة أكثر عمقاً، حماسة الحب الأقدس.  
ولعلك سوف لن تنسي يومئذ  
أنك بعد جولات كثيرة،  
وبعد سنين عديدة من الغياب،  
فإن هذه الأجرار المتخدرة  
والصخور الباذخة،  
وهذا المشهد البهي الرعوي الأخضر،  
قد كانت غالبية على فوادي،  
من أجلها ومن أجلك أنت هي أن واحد.

مقتارات  
من الشعر النمساوي  
إريش فريد

ترجمة

بطل وهو المزوري

1 - ماذا؟!

هذا هذيان وهراء

يقول العقل والرشد

هذا وماذا هناك

يقول الحب

• • •

هذا سوء حظ ومصيبة

يقول الحساب

هذا ليس كالألم

يقول الخوف

هذا القائط والبائس

تقول الفطنة والحكمة

هذا وماذا هناك

يقول الحب

• • •

هذا مضحك

يقول الفخر والزهو

هذا طيش ورعونة

تقول الحيلة والاحتراس

هذا مستحيل

تقول التجربة والخبرة

هذا وماذا هناك

يقول الحب

ARCHIVE

2 - تحدث

لأولئك الناس

الذين يتحدثون عن السلام

والفكر مشغول بك

يتحدثون عن المستقبل

عن حق الحياة

وخوف البشر

والفكر مشغول بك

أهذا نفاق

أم حقيقة؟!

## 3 - قبل العودة

من سينقذ الإنسان  
لو زلزلت الأرض؟  
لا مال ولا زينة الدنيا  
سيتجه صوب العراء  
يحمل بين يديه طيراً وقفصاً  
منذ زمن... مات الطير  
وظل القفص

• • •

لن تزلزل الأرض  
الحيوانات الأولى فرت  
ربما، كانت أخطاء  
فالدار شهدت أحسن تشييد  
إنها الحقيقة، كان الزلزال

• • •

أبصر طيراً مبتأ  
على الطريق  
ربما كان غير حذر  
أروم أن أحصل  
على قفص فارغ  
لكنني سأخذه  
في اليد



فيما لو جاء  
طير.

#### 4 - الملاذ

أحياناً أبحث عن الملاذ  
هارباً من نفسي ومنك،  
هارباً من غضبي عليك  
ومن نفاذ صبري،  
وارهاقي،  
هارباً من حياتي،  
التي تسلخ الأمل مني  
كالموت...  
أبحث عن حماية عندك،  
من راحة الراحة...  
أبحث عن ضعفي عندك  
ليتقدم لنجدتي،  
ضد القوة...  
التي لا أحب امتلاكها.

#### 5 - واقعية الواقع

حقائق  
قصائدي الأزلية،  
تملني...

متى ستأتي أخيراً  
ظلالها  
وأحلامها  
وأكذوباتها؟

## 6 — تركيبة

يقال،  
إن الشاعر هو من يرتب  
المفردات...  
وهذا ليس بصدق،  
الشاعر هو من تركبه المفردات  
إلى حد ما...  
لو كان في جعبته الحظ...  
والأ فستثور المفردات وتملك  
الشاعر...

## 7 — سيادة الحرية

لو قالوا هذا،  
إن الحرية تحكم  
لكان  
كذباً  
وازدراءً

وضلاً

فالحرية ليست بحكمة.

## 8 — الحضارة

إن أنصت إلى بعض

الكلمات

كالتقدم

وقوة الديمقراطية

ووحدة الطبقة العاملة

أثاء بمقدار فقدان قدرتي

على إعداد مسدسي مواجهة

هذا،

لو كنت أملك مسدساً!!!

## 9 — اللوحة المحجبة

إنهم يعشقون

الحرية...

كعشقهم،

لنساءهم

في عتمة الليل.

إنهم، لا يتحسسون،

ولا يتجروون على

النظر،  
لأحضانهم المفتوحة

## 10 – منتزه حماية الطيور

العقاب حمل ثلاثة موظفين  
ووزيراً واحداً معه  
النسر حمل جنرالاً  
بشرفه العسكري  
الفلق حمل طفلين  
وكتاباً عبر ولادة  
جديدة.  
وأنا  
لو أصبحت طائراً  
سأحلق صوبك.

## 11 – إلى الحجارة

الكلاب أيضاً  
تعض بعضها بعضاً  
وحتى الأفاعي سامّة  
وحتى إلى القواقع  
انجمت...  
من أجل الحب.

وإلى الطحالب،  
من أجل الشجاعة.  
وإلى الحجارة  
ربما من أجل التفاهم.

## 12 — الشراء

الفوانيس تشتري نقطما  
عند السمك في الطاحونة.  
الأطفال يشترون نقودهم  
عند الحجارة في الجدول.

والحجارة تشتري أحظافها  
عند الطحان في بركة السمك.  
والسمك يشتري دقيقه  
عند الفوانيس في الريح.

## 13 — ضربة موت

في البدء كان الزمن  
ثم كانت الذبابة  
وربما كان فار  
ثم، ناس بكثرة  
بقدر الإمكان

ثم ثانية...

كان الزمن.

## 14 — أفعال

شجرة تحرك

ذراعيها،

وتصنع عاصفة،

وسمكة كبيرة

ترفع فمها

وتبصق بحراً،

وصباح ديك

ينقر ديكاً آخر،

والإثنان يحترقان،

وطفل يلعب، لعبة الحفر

لحين أن تصبح الأرض

قبراً له.

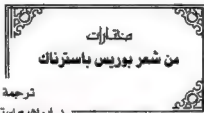
لنمسا/ غراتس

## الشاعر إريش في سطور:

- ولد الشاعر إريش فريد في فيينا / النمسا — عام 1921.
- هرب الشاعر إلى إنكلترا عام 1938، بعد أن وقعت النمسا تحت الاحتلال، عمل مترجماً من اللغات الإنكليزية والعبرية واليونانية إلى الألمانية، وترجم لكثير من كبار شعراء العالم: شكسبير، توماس ديлян.
- نشر عدداً ضخماً من دواوينه الشعرية وكتبه النثرية ورواياته، منها:
  - \* قصائد للنمسا — لندن، 1944.
  - \* قصائد — هامبورغ، 1958
  - \* الجندي والحساء (رواية) هامبورغ، 1960.
  - \* 100 قصيدة من دون وطن — برلين، 1978.
  - \* قصائد حب — برلين، 1978.
- وأما في مجال الترجمة، فقد ترجم أعمال الشاعر العالمي الكبير شكسبير ومنها:
  - العاصفة، تاجر البندقية، ريتشارد الثالث، هنري الخامس، أنطونيو وكلويوترا، بريكنيس، هاملت، حلم ليلة صيف وأعمال أخرى في هذا الحقل.
- ويعدّ إريش فريد علماً من أعلام الأئب النمساوي حالياً.

## ملاحظة:

- 1 — بديل رفو المزوري — شاعر وصحفي ومترجم عراقي يعيش في النمسا.
- 2 — هذه القصائد جزء من كتاب "أنطولوجيا شعراء النمسا" الذي يعدة المترجم للطبع. ■



بوريس باسترناك  
BORIS PASTERNAK  
أن تعيش الحياة، ليس كما أن نعبّر الدرب

كتبت الشاعرة الروسية الرائعة مارينا تسفيتايففا: «... تأثير باسترناك يعادل تأثير النوم، نحن لا نفهمه، نحن نسقط فيه، نقع تحت تأثيره، نفرق فيه... نحن نفهم باسترناك كما تفهمنا الحيوانات».

لقد وجدت أحداث مختلفة من القرن العشرين انعكاساً لها في إبداع باسترناك. كان مصيره صعباً للغاية، كما مصير الكثير من شعراء ذلك الجيل. لقد عاش فترات من النهوض، وأخرى من السقوط والإحباط، من الانكسارات والانتصارات... لذلك ربما كان الإبداع بالنسبة لباسترناك بمثابة المخرج والسبيل إلى النجاة، بل وربما طريقاً للهروب من الواقع السوفييتي المحيط به. كان الشاعر يؤكد باستمرار أهمية العمل المتواصل للقلب والعقل عند الأديب والفنان:



لا تنم، لا تنم، لا تنم، اشتغل،  
لا تتوقف عن العمل،  
لا تنم، حارب النعاس،  
كما النجمة، كما الطيار  
لا تنم، لا تنم، أيها الفنان،  
لا تستسلم للنوم  
أنت - رهينة الزمن،  
أنت عند الخلود - أسير

ولد بوريس ليونيدوفيتش باسترنك . الشاعر والكاتب والمترجم، في 10 شباط من عام 1890 في موسكو ابناً لعصر أكاديمية الفنون ليونيد باسترباك. لذلك كان محاضراً منذ طفولته بالموسيقى، بالعناوين والأدب. وقد كانت الموسيقى من أولى اهتماماته حيث شغف بها جداً... فبتأثير الموسيقى الروسي الكبير سكريبين راح يدرس الموسيقى منذ سن الثالثة عشرة... ولكن بعد ست سنوات من الدروس المصيدة هجرها إلى غير رجعة.

بعد تخرجه من الثانوية في عام 1909 انتسب إلى كلية الآداب والتاريخ في جامعة موسكو، وبرز لديه اهتمام كبير بالفلسفة.. ومن أجل زيادة معارفه الفلسفية وتطويعها، سافر في عام 1912 إلى ألمانيا، حيث تلقى دروساً في الفلسفة خلال فصل كامل في جامعة ماربورغ، ومن هناك قام برحلة إلى سويسرا وإيطاليا.

عاد إلى موسكو وأنهى دراسته الجامعية في عام 1913. بعد أن برد اهتمامه بالفلسفة، انغمس بالكامل في فن الشعر، الذي سيشكل لاحقاً المضمون الوحيد لكل حياته.

أصدر أولى مجموعاته الشعرية «توأم في الفيوم» 1914، «من فوق الحواجز» 1917.. وقد لوحظ التأثير الكبير لتيار الرمزية والمستقبلية futurism في شعره في تلك المرحلة.

كان باسترنك يقدّر عالياً إبداع (بلوك) وموهبته الشعرية، إذ كان يرى في منطوقته الشعرية « تلك الحرية في التعامل والتعاطي مع الحياة ومع الأشياء في هذه الدنيا، التي بدونها، أي الحرية، لا يمكن أن يكون هناك أي إبداع حقيقي وكبير ».

في عام 1922 أصدر مجموعته الشعرية « أخفى - أيتها الحياة »، التي وصفت الشاعر باسترنك على الفور في مصاف أساتذة الكلمة الشعرية المعاصرة. ومن هذه المجموعة انطلق باسترنك كظاهرة فريدة في عالم الشعر.

في العشرينيات من القرن الماضي اقترب باسترنك من التجمع الأدبي « Lef » (الجهة اليسارية للفن)، الذي أسسه ف. مايكوفسكي بالاشتراك مع ن. آسييف وأ. بريك وغيرهم. وقد كانت علاقته مع هذا الاتحاد الأدبي نتيجة الصداقة التي كانت تربطه مع مايكوفسكي... وقد انتهت علاقته بالتجمع في عام 1927.

خلال تلك الحقبة صدرت مجموعته الشعرية « مواصيع ومتغيرات » (1923)، وبدأ بكتابة رواية شعرية تدور حول حياته الشخصية وأنجرها في عام 1925. ثم كتب سلسلة شعرية بعنوان « المرض السامي »، روايات « عام 1905 » و« الملارم شميذت ».

في عام 1928 ظهرت لديه فكرة العمل على موضوع سري « صك الأمان » والذي أنهاه خلال عامين. وقد عدّ باسترنك عمله هذا « بمثابة مقدمات من حياته بخصوص آرائه في الفن وماهية دورها... ».

في عام 1931 غادر إلى القفقاس جورجيا؛ وقد وجدت انطباعاته الجورجية انعكاساً لها في سلسلة من الأشعار باسم « الأمواج ». هذه الأشعار صارت فيما بعد جزءاً من المجموعة الشعرية « الولادة الثاني »، وفيها يتوصل الشاعر إلى امتلاك البساطة الكلاسيكية للكلمة الشعرية.

في أعوام الثلاثينيات قلّ إنتاج الشاعر للأعمال المميرة. لكنه أعطى اهتماماً كبيراً للترجمة، التي أصبحت ابتداءً من عام 1934 منتظمة ومتواصلة حتى نهاية حياته (قام الشاعر بترجمة أعمال لشعراء من جورجيا، شكميين، غوته، شيلر، ريلكه، هيرلين وغيرهم...).

قبل بداية الحرب الوطنية العظمى، في بداية عام 1941، تغلب الشاعر على الأزمة الإبداعية، وتبدأ لديه مرحلة جديدة من الصعود. كتب سلسلة أشعار «بيريدليكينو»<sup>(1)</sup>. قام في عام 1943 بحولة على الجبهة نتج عنها «في الجيش»، وأشعار «مقتل قناص»، «اللوحة المنبعثة»، «الرييح»... هذه الأشعار دخلت فيما بعد كتاب «في القطارات المبكرة» وهو عبارة عن سلسلة أشعار كما هو الحال في «بيريدليكينو».

لقد استغرق باسترناك في كتابة رواية «دكتور جيفاغو» سنوات طويلة، وانتهى من كتابتها في نهاية الخمسينيات. نُشرت الرواية خارج الاتحاد السوفييتي السابق في عام 1958، ونال عليها جائزة نوبل للآداب. وقد سبب ذلك هجوماً حاداً وعنيفاً من قبل الجهات الرسمية ضد الرواية والكاتب... وتم طرد باسترناك من اتحاد كتاب الاتحاد السوفييتي. ونتيجة للحملات المسعورة ضده اضطر الكاتب إلى رفض الجائزة. وقد كان لهذه القصة أثر سلبي كبير عليه كشاعر وكاتب، وساعدت على تقليص سنوات عمره:

لقد ضعفتُ، كما الوحش في زريبة.

في مكان ما - بشير، ضوء وقوار

من خلفي صخب المطاردة،

وليس من طريق أمامي للخروج.

لكنني، وعند حافة القبر،

وأتق أنه سيأتي زمن -

تتغلب فيه روح الخير

على قوة الشر والرديلة.

أعيد الاعتبار للشاعر والكاتب في عام 1987.. وتمت طباعة الرواية في روسيا في عام 1988 في مجلة «العالم الجديد». تؤكد الأبيات التي ينطق بها البطل يوري جيفاغو في نهاية

(1) بيريدليكينو - منطقة في ضواحي موسكو... عبارة عن مادة مؤلفة من عدد من البيوت - نظام قصائد... حيث يوجد بيت الإبداع لاتحاد كتاب الاتحاد السوفييتي سابقاً، وحالياً هناك تقع متاحف عدد من الأبناء والقائمين بهم فيهم يوريس باسترناك. ومن بين الأبناء السوفييت والروس المعروفين الذين عاشوا هناك نذكر ليف Elif وبشروف، بافل وبليخين، سيمونوف وبنتوشينكو، كونداتفا ولعمادولينا - المترجم.

الرواية على الحماسة الأخلاقية الفلسفية لمؤلف الرواية. فالرواية تحكي عن أحداث الثورة والحرب الأهلية، عن مصير أولئك الناس، الذين قُذِفَ بهم إلى خضم العنف والقسوة الثورية باسم الثورة والدفاع عنها.

في عام 1956 - 1959 ظهرت المجموعة الأخيرة من أشعار باسترناك « عندما يطيب اللهو ».

في عام 1960 توفي الشاعر بعد معاناة طويلة مع المرض (سرطان الرئة) وذلك في 30 أيار من عام 1960.

من قصيدة « تعريف الشعر »:

هو. صغيرٌ حادٌ يملأ المكان،

هو. خشخشة لقطع حليدٍ تنكسُ،

هو. ليلٌ يُجمدُ الورقَ الأخضرُ،

هو. مبارزةٌ بين بُلبَينِ



هاملت

[ من كتاب "دكتور جيفاجو" ]

مَمَدَ الدوي.

خرجتُ إلى المنصة.

مستنداً إلى قائمة الباب،

رحبتُ التقط بعيداً في الصدى،

ما سوف يحدث في عصري.

عظمة اللبلِ مصوَّبة إليّ

بقوَّة ألفِ مكبَّرٍ في المحورِ

إذا كان بإمكانك، Avva Otche،

فأعفني من هذه الكاس.

أنا أحبُّ قصدك الجموح،

وموافق أن ألعب الدور.

لكن دراما أخرى تجري الآن،

لذلك أطردي هذه المرة.

غير أن ترتيب الفصول مُقرر،

ونهاية التدريب حتمية.

أنا وحيد، كل شيء يغرق في الرياء.

أن تعيش الحياة - ليس كما أن تعجز الدرب.

## II

إلى أمة الجاثوم

يبدولي، أنني سأنتقي كلمات،

تشبه تكوينك الأول.

لا فرق عندي - إن أخطأت،

فأنا لن أخلص من عادتي أن أخطئ.

إنني أسمع أصوات السطوح المبلولة،

والضربات المنتقاة للنقش على الخشب.

ومدينة ماء، معروفة من الأحرف الأولى،

تنمو وتتردد في كل مقطع.

الرييح من حولنا، لكن

الخروج من المدينة ممنوع.

ما زالت الزبونة البخيلة قاسية.  
العينان تدمعان من التطرّيز على ضوء القنديل،  
ينمض الفجر، ولا يستقيم الظهر.

تتنفس رحابات لادوج<sup>(1)</sup> الملساء  
تسرع إلى الماء، مستسلمة لوهن قوتها.  
لا فائدة من تلك المشاوير.  
فالقنوات تفوح برائحة فاسدة من المجارير.

فيها يغطس، كما الجوز الفارغ،  
المواء الساخن وهو يمزج أجفان  
الأغصان، والنجوم، والمصابيح، والعصور،  
وخياطة البياضات وهي تنظر  
في البعيد من فوق الجسر.

قد تكون للنظرة حدة مختلفة.  
قد يختلف وضوح الصورة.  
لكن الذي يحلّ أفسى القلاع -  
رحاب ليليّ تحت نظر ليلق ببيضاء.

هكذا اتخيل نظرتك وخيالك.  
هو بالنسبة لي مهيب  
ليس بسبب عمود الملاح ذاك،

(1) المقصود مجموعة بحيرات لادوج في تولسي بطرمسيورغ.. المترجم.

الذي به أنت منذ خمس سنوات  
قتلت الخوف من الحرب إلى القافية.

لكن، انطلاقاً، من كتبك الأولى،  
حيث نمت حبات النثر الثاقب،  
هو في كل شيء، كما الشرارة الدليل،  
يجبر على محاربة ما كان من أحداث.

1929

• • •

### III

إلى هارينا تسفيتايفنا

كتباً بطول يومٍ ماطرٍ  
بلا عزاء تسيلُ جداول  
على الجناح فوق باب المدخل  
وعبر نوافذي المفتوحة.

خلف السياج بمحاذاة الشارع  
تنغمر الحديقة العامة.  
والغيوم تتمدد عشوائياً،  
مستلقية، كالدب في وجار.  
يلوح لي كتاب في اليوم الغائم  
عن الأرض وجمالها.  
لنت، على الورقة الأولى

أرسم «جنية» الغابة.

أه، مارينا، حانَ من زمن بعيد،  
وهو ليس بالعمل الشاق،  
أن ينقل جثمانك المهمل  
من أيلابوغ<sup>(١)</sup> مع موسيقى القداس الجنائزي.

لقد ابتكرت الاحتفالَ بنقلك  
في العام الماضي وأنا  
على تلج نهر متجمد، حيث  
الزوارق تمضي الشتاء.

ما زال صعباً عليّ حتى الآن  
أن أتخيلك ميتة.  
كمليونيرة مُقنَّصة  
وسط أخواتها الجائعات.

ماذا علي أن أفعل لأجلك؟  
أخبريني كيفما كان  
فان ترحلين بصمت  
ما هو سوى عتبٍ غير معلن.  
الفقدان دوماً ملغز.  
إنني أعاني دون جدوى

(١) أيلابوغ مدينة في جمهورية تاتارستان الروسية تحت الحكم الذاتي... أصبحت عام 1780.



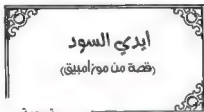
في البحث عبثاً عن جواب،  
ليس من ظلّ للموت.  
هنا كل شيء - نصف كلمة  
وظلال، أعراس  
وخداغ للذات،  
من خلال الإيمان في البحث  
فقط يوجد مؤشر ما.

الشتاء - كوليمة تابين فاخرة،  
أن تخرج من المأوى،  
من أجل بعض الخبز لأجل الليل،  
وأن تبثه بالخمير - هو الذهب.

هناك أمام البيت، في الكثيب الثلجي  
شجرة تفاح.  
ألمدينة يلغها الثلج -  
والشاهد الكبير على قبرك  
قد تراءى لي طيلة العام  
وقد أدريت وجهك للرب،  
تنشدين لقاء من الأرض،  
كما في تلك الأيام، حين لم يعلنوا  
لنك الحساب عليهما بعد.

● ● ●

■ 1943



ترجمة  
شوكيت يوسف

(لويس برناردو أونغانا) كاتب موزامبيقي معروف ولد عام 1942. صدرت مجموعته القصصية الأولى بعنوان 'نحن نقتل الكلب الأجنبي' عام 1964. أونغانا رئيس منظمة الصحفيين الوطنية، عضو قيادة رابطة الكتاب الموزامبيقيين، وسكرتير حكومي لشؤون الثقافة في بلاده.

ما عدتُ أذكر المناسبة ولا متى على وجه الدقة، لكن السيد<sup>(1)</sup> المعلم قال ذات مرة إن راحات أكفّ الناس السود أو الزنوج أقل سواداً أو أكثر بياضاً من سائر أحرار أجسادهم، لأن أسلافهم، قبل قرون عديدة، كانوا يدرجون، كما الحيوانات، على أربع، ولذا لم تتعرض أكفهم للشمس التي سوّدت أشعتها بالمقابل أجسادهم.

تذكرت هذا الأمر عندما قال لنا السيد الكاهن بعد قراءة «كتاب تعليم أصول الدين» «إننا جميعاً لم نعد ننفع في شيء وإن السودي في الماضي كانوا أفضل بكثير من الآن. وذكر أننا الأكف الكاشفة للون التي صارت على ما هي

(1) تكلم بكلمة «السيد» هنا وفيما سألني المستعمر الأبيض.

عليه لأن السود في الأزمنة الماضية، كانوا أكثر حضوراً وخشوعاً، وإيماناً شابكين أيديهم على صدورهم دوماً من أجل الصلاة.

بدأت لي هذه القصص حول أكفنا طريفة، حتى رحتُ أطرح هذا السؤال على كل ما يمكن أن يقول لي شيئاً جديداً حول ذلك. (دونا دوريس)، على سبيل المثال، قالت إن الله خلق الأكف كاشعة هكذا كي لا يتلوث الطعام الذي يحضره السود لأسيادهم وكي تبقى نظيفة، كما يجب، الأشياء الأخرى التي تلمسها أيديهم.

أما السيد (أنطونيش كوكا - كولا) الذي لا يخرج من حانوته إلى شوارع القرية إلا بعد أن يبيع كل عبوات الكوكا - كولا المتوافرة لديه، فأخبرني بأن كل هذه التفسيرات هراء ولا قيمة لها. طبعاً، في البداية لم أوافق الرأي، لكنه سعى جهده لإقناعي بوجهة نظره. وبعد حين عندما اعترفت له بقبول رأيه، روى لي كل ما عرفه عن أيدي السود كما يلي:

- في قديم الزمان، قبل سنوات موعنة في القدم اجتمع الرب، ويسوع المسيح، ومريم العذراء، والقديس بطرس، وكثير من الملائكة والقديسين الآخرين، إضافة إلى الأموات الذين ارتفعوا إلى السماء وقرروا جميعاً خلق الناس السود. هل تعلم كيف حصل ذلك؟ تناولوا صلصلاً وصنعوا منه أشكالاً آدمية، ثم رفعوها لشيئها في الموقدة السماوية كما يحب. لكن نظراً لأن القديسين كانوا في عجلة من أمرهم، وحجم الموقدة لا يتسع لكثيرين دفعة واحدة لإتمام العملية فقد علق كثيرون فترة صويلة في أبواب المداخل بانتظام دورهم. في هذه الأثناء تكاثف الدخان المتصاعد أكثر فأكثر، واسودَّ كما الفحم كل من كان في هذه الأنابيب. أما الآن فلا شك في أنك تريد معرفة سبب بقاء أكفهم كاشفة اللون، طبعاً أثناء شيء الصلصال على النار صار الحو حاراً وخائفاً، وهذا ما دفع كلاً منهم للتشبث بأخيه، وبهذا الشكل نجت أكفهم من السوداء. هنا صحك السيد أنطونيش وكذلك الآخرون الذين تحلقوا حولنا لسماع هذه الرواية.

في ذلك اليوم ذاته، وبعد أن ذهب السيد أنطونيش ناداني السيد (فراش)، وقال لي إن كل ما سمعته هنا فاعراً فاك من الدهشة محض هراء فالقصة، في حقيقة الأمر، غير ذلك تماماً. هو وحده يعرفها وهي على النحو التالي عندما مرع الإله من خلق البشر أرسلهم للاستحمام في البحيرة السماوية، وبعد الاستحمام أصبحوا بيض البشرة، لكن ذلك حدث عند بزوغ الفجر، وفي ذلك الوقت كان ماء البحيرة بارداً جداً، وهكذا لم يجروُ بعض

الناس على الاستحمام في عمق البحيرة، بل اكتفوا بغسل أيديهم وأقدامهم قبل أن يرتدوا ثيابهم وينزلوا إلى الأرض.

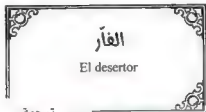
لكني قرأت أيضاً كتاباً أشير فيه عرضاً على أن أكف الناس السود بقيت كاشفة اللون، لأنهم عاشوا زمناً طويلاً محنّين يجمعون القطن الأبيض في الحقول. لم توافّق (دونا ستيفانيا) على هذا الرأي، ورأت أن الأكف قد ابيضّت قليلاً لكثرة ما غسّلت بالماء والصابون.

في نهاية الأمر صرّيت في حيرة بعد كل ما سمعته. فأيدي الناس السود حقيقة. وحتى تلك العجفاء المتغصنة. أكثر بياضاً من سائر أجزاء الجسم الأخرى. تلك الحقيقة لا جدال فيها!

أخيراً وحدها أمي قالت الحقيقة بخصوص أيدي الناس السود ولونها. في ذلك اليوم عندما جرى الحديث بيننا عن ذلك رويّت لها كل ما سمعته من قصص فضحكت وضحكت ولم تحب على سؤالي آنئذ وعندما ألححت بالسؤال ورأت أنني مصرّ على معرفة رأيها عاودها الصّحك من جديد حتى سألت دموعها. ثم حكّت لي ما يلي:

«خلق الله السود لأن ذلك كان ضرورياً. كانت تلك ضرورة لا بد منها يا بني... بعدئذ ندم الرب على ما فعل لأن الناس الآخرين صاروا يسخرون منهم، يتخذونهم خدماً في بيوتهم، عبيداً وأرقاء... لكن لم يعد بوسعهم فعل شيء من أجل جعل جميع الناس بيض البشرة، لأن الناس البيض اعتادوا على استرقاق السود، استمروا خصوعهم ولم يوافقوا على الامتناع عن ذلك. عندها قرّر الرب جعل راحات أكف السود كسواها لدى الناس الآخرين. هل تعرف لماذا؟ واضح أن لا تعرف، ولا غرابة في ذلك، إذ كثيرون لا يعرفون أيضاً. فعل الرب ما فعل ليدل على أن كل ما يفعله الناس إضاهو، في المقام الأول، فعل بشر، فعل أيدي واحدة. أيدي بشر عليهم أن يفهموا أنهم قبل كل شيء بشر. يجب أن يفهموا أن أيدي السود هي شأماً كأيدي أولئك الفرحين بكونهم بيضاً لا سوداً.

روت أمي لي ذلك وقبّلت راحة يدي. أما أنا فعدويت راكضاً إلى باحة الدار للعب بالكرة مستذكراً أنني لم أشهد في حياتي إنساناً بكى هكذا دونما سبب ظاهر كما بكّت أمي. ■



ترجمة

علي إبراهيم أشقر

خوسيه ماريّا ميرينو<sup>(1)</sup> Jos Mara Merino

El desertor الفأر

الحبّ شيء حاصّ جداً، لذلك لم تشعر بأيّ خوف لما رأته الخيال قرب  
الناف مضاء بسنا القمر، الذي كان يُضفي عليه بسبب شعّ ضوئه تحديداً،  
مظهر بقعة كبيرة مسطّحة بشعة. لقد علمت أنه قد عاد إلى البيت. وكانت  
عدوية ليلة سان خوان<sup>(2)</sup> والسماء الشفّافة، ورائحة العشب الطرية، وخزير  
الماء، وغناء العنادل تعيد التوازن إلى خير ما في طبيعتها إزاء الحضور المسترّد.

(1) كاتب إسباني معاصر ولد في لاجو روبا عام 1941. بدأ كتابة الشعر. كتبه غرغ روتقا لغاً صدرت روائسه:

كسرة أندريس تشوث عام 1976. من مؤلفاته: الحلقة الذهبية - المسافر الصليح - أرض الرمن المفقود - الصفة

المظلمة - نموع الشمس - قصص سلطنة السر، ومنها أُنشئت هذه القصة - المترجم

(2) هي ليلة 24 حزيران - المترجم.



لقد كان مضى على الحياة الزوجية خمسة أشهر تقريباً لما انفجرت الحرب، فاستدعي إليها؛ وكانت هي تعرف تزيديات الجهة من خلال السطور في تلك الرسائل القصيرة الملأى بالشطبات، لكن الرسائل التي كانت تشير في البداية، وإن بشكل غامض، إلى الأحداث والمشاهد، أخذت تقتصر أكثر فأكثر على التعبير البسيط عن النوستالجيا وعن رغباته في العودة؛ وصارت ترد من غير تشطيب مشبعة بشوق معبر عنه بشكل جد زهيد حتى كان يدفعها ذلك إلى البكاء كلما قرأتها.

لم تكن حينئذٍ حدّ وحيدة، إنما كانت أمّه ما تزال تقطن معها، والعصور وإن تكن مريضة جداً، كانت ترافقها بحضورها البسيط مهتمة بأعمال صغيرة، أو بالأحاديث اليومية في التعليق على رسائله، وعن أخبار الحرب الغامضة. وبعد عام مانث، فقد وُجدت على مقعد المطبخ داته وعنفوت عنب في حضنها، وحبّة منه بن أصابع يدها اليمنى. وقد عرفت من رسالة أخرى من زوجها أن رؤساءه لم يروا ملامح إعطاء إجازة لها وصله خبر وفاة أمّه، لأن عملية الدفن قد كانت تمت منذ مدة من الوقت.

ظلت وحيدة في البيت صامته معظم اليوم، إلا إذا ذهبت إلى بيت أختها لعقد محادثة قصيرة في قرية صامته أيضاً، قرية كان يغيب عنها الفتيان والشبان المتزوجون، وكانت تعيش هذا الغياب بعزيمة داهلة.

كانت تُعرق نفسها في أشغال برّادية قويّة للنسيان، وهكذا كانت تؤدّي أعمالها اليومية بتوقيت دقيق صار، بدءاً من تنظيف المطبخ والمغسل والإسطبالات ودورات أعمال الحقل المتتابعة من حصاد ونقل الأعشاب، ونعزيق الخضار، وتحضير الأشجار المثمرة وهرس الجاودار. هي وإن كانت تغرق في اللحظة الآنية التي ربما كانت تتطلب منها إضافة إلى الجهد الجسدي إيقاعاً خاصاً، فقد كانت تحس غياب حلم يقطة غائماً غير واقعي تماماً، وأنها ستخرج منه في استيقاظ وشيك.

لكن الزمن كان يمضي والحرب ما كانت تنتهي، حرب ما كانت تعرف أسبابها جيداً جداً، وإنما كان الخوري يخاطبهم من منبره عن العدو كشرّ شيطاني مخيف ومُعِدّ كالوباء. وما قد كَفَّت الحرب والعدو عن أي يُشار إليهما إشارة حقيقة، وكان المجهود الحربي كان هدفه الدفاع باستماتة لصد اجتياح تقوم به كائنات مرعبة قادمة من بلد ما بعيد ومشووم، حتى أن مُريئة صاحت بمناسبة عبور قافلة من الأسرى للقرية، وخروج الجيران لرؤيتهم بفضول حاد، صيحة غريبة مبدية خيبة دهشتها إذ تحققت أن الأعداء لا يطهرون بالمظهر الذي جعلهم يتخيّلونه بمُ الخوري لهم، وأخبار أخرى عنهم: ليس لهم دُنب!

لم يكن لهم دُنب ولا أظلاف ولا قرون؛ بل كانوا بشراً محزونين قاصي الوجوه، يرتدون معاطف قدرةً وسترات مهترئة، ويعتصرون قبعات جبلية وسيدارات عسكرية؛ وكانت لحاهم جميعاً تقريباً نامية على وجوههم الضامرة، وإن كانت تظهر خدود بعض الفتيان نظيفة حليلة.

أما هي، فقد جلبت إلى دهنها رؤية هؤلاء الجنود المُقموعين صورة زوجها ذاته الذي ربما يكون محمولاً في هذه اللحظات أيضاً على شاحنة مزدحمة، ومنكمشاً على نفسه تحت معطفه الرمادي، حتى حسبت أنها تعرفت في وجوه بعض منهم، إلى الوجه المحبوب. وغرقت في اضطراب مفاجئ ملاًها بالقلق.

مضى الزمن وانقضى عام آخر، وما تزال القرية تفقد بشراً، ولم يبقَ فيها آخر الأمر غيرُ الأطفال والنساء والعجائز، وكَفَّت السهرات عن أن تكون مناسبة مفرحة لقصص أساطير وتذكر أحداث، وإنما صارت مدعاة للصلوات فحسب. وكانت سبحات وأوراد وصلوات تساعية وقدايس تشغل ساعات القواصل الجماعي.

لما حلت ليلة سان خوان ما كانوا ينوون أن يتذكروا الزمن الذي كان فيه الشبان مع ملكهم يوقدون ناراً كبيرة في الساحة. وجلبت النار الناس الذين تحلقوا حولها. كانت ليلة صافية حارة من غير هبة ربح.

كان الأطفال يصيحون حول النار عند حدّ الوهج المستعر، وتذكر الكبار فتياتهم لما كانوا يملؤون بالضوضاء والعوضى ليالي آخر من سان خوان. أما تلك الليلة فكانوا يحثون إلى ما كان الشبان هنا يقلبونه بمزيج مُلرم من التسامح والاستياء الذي يجلبه الخضوع لطقس لا محيد عنه، وكأنّ جانباً من حياتهم قد بُتر منهم.

وما كانت توجد ضرورة تلك العام ولا العام الفأنت إلى حراسة البيض والذبائح والحلل. فلن يأتي أحد خلّسة في الليل ليسرقها، ولن يطمس أحد الدروب، ولن يدنس حدوة النار أحد. فقد ظلت القرية من الشبان، وكان نفس الليل الحلو يصفي كانه خاصة على تلك الحقيقة التي رادت الماء بسبب الظروف الباعثة عليها.

وتفكّك اللقاء المرنحل لما انطلقت نار الحريق فانصرفت هي إلى بيت أختها، وحيّت عائلتها بسرعة وذهبت إلى بنتها حينئذ رأت الخيال قرب الباب. وإذا تعرّفت إليه في الحال، شرعت تركض وعانقته بكلّ قواها.

كان قد تعرّج. فصار أكثر حولاً وأشدّ شحوباً، واكتسب في حركاته نوعاً من البطء جلياً. وعلمت أنه فار. فقد كان دخل المشفى عقب جرح بانفجار قنبلة يدوية، ولما تماثل للشفاء، واستعاد قواه صمم على الهرب، والعودة إلى البيت؛ وكان هرباً مرهقاً دام أسبوعاً، لكن، ها هو ذا يقف هنا صامتاً باسمّاً. كان عليها أن تلتزم أمّ الحدر. فأحقت فرحها واستمرّت تعيش حياتها المعتادة؛ وكان هو يختبئ في مكان ما من البيت خلال ساعات النهار، حتى إذا جاء الليل وستر الطلام كلّ شيء، كانا يخرجان إلى الجُينة، ويجلسان جنباً إلى جنب، وهما يشعران بخفق النجوم المرتعشة، ووشوشة النهر، وبالعصافير تتنادى وسط أغصان غير منظورة.



واستعادت بين ذراعيه طعم أوقات الزواج الأولى، وشكوى القبلات والعناق الأخير. وإذا كان الحب شيئاً خاصاً جداً فقد انتقلت إلى مقام ثانوي جداً المشاكل كلها سواء أكانت الحرب أم الجهد الفردي الذي كان يتضاعف في أعمال كثيرة، أم المبادلات المعقدة للحصول على كل ما هو ضروري من أجل حياة منتظمة.

وكان همها الوحيد الآن ألا يكشف أمره؛ لكنها لما عادت ذات مساء مع حمولة من الحطب، وجدت الحرس في بيتها؛ وإذا كانوا يحملون بلاغاً بسبب الفرار الذي ربما أفصح عن وجهته كما يبدو وسط كوابيس الحمى في المشفى، فتشوا البيت. هم وإن كانوا غير قادرين على العثور عليه، فقد غمرتها تلك الزيارة غير المنتظرة بالقلق، لما فكرت أنهم ربما اكتشفوه ذات يوم، وقادوه مرة أخرى فيعاقب على هربه ربما بالموت.

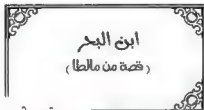
وهكذا انقصى الصف بين حلاوات وجوده في النيب ونوبات مخاوفها. وكانت تشرع أحياناً في العناء من غيروعي منها. كانت القرية الصامتة الحريئة تستقبل موقفها بدھشة فيها اضطراب

مع ذلك، كان شعور غريب يجعله يستيقظ منتصف الليل، على إحساسها به إلى جانبها؛ فقد كان يعبر مخيلتها قطيعٌ مشتت من المخاوف المضطربة، وكأنما المستقبل قد حُطّ وتمّت فيه كل أصناف القال المشؤومة.

ولم يكن إلى جانبها لما استيقظت في اليوم الأول من أيلول. كان يوماً قائماً يهوج درائحة الرطوبة. فبحثت عنه في البيت وفي الحظيرة، لكنها لم تستطع أن تعتبر عليه. وأثار فيها ذلك الغياب الذي أعاد إليها صورة الوحدة الطويلة هاجساً مخيفاً.

وعند صلاة العصر رأت الحرس قادمين، وكانت شرعت تمطر بقوة أشد حتى تغطّت معافطهم المطرية بالماء.

لقد عثروا عليه. كان في قمة الهضبة بين الصخور وذراعه ميسوطلتان ليطل برأسه أقصى ما يمكن باتجاه القرية. لا ريب أن الجرح قد انفتح مرة أخرى في طريق الفرار الطويل. كان جسمه جافاً كسليح أفعى؛ وكان الحرس يقولون إنه قضى بحبه منذ ليلة سان خوان على الأقل. ■



ترجمة

مارتن زمينيت

توطئة

تختصر جزيرة مالطا ذات العراقة والأصالة في تاريخها القديم والحديث، رغم صغر حجمها، كل ما ألفه الناس في بيئاتهم المختلفة من سمات. مالطا مرآة صافية تعكس معالم الشرق والغرب والشمال والجنوب، فيشعر الإنسان، وهو يتجول بين مدنها وأريافها وغاباتها وجبلاتها، كأن الله قد اختزل بلاد العالم في هذه الرقعة الصغيرة التي لا تزيد مساحتها عن 316 كيلو متر مربع.

لا توجد مقارنة بين حجم مالطا على خريطة العالم، وبين ما هي عليه من امتدادات مكتظة بالمشاهد المدهشة التي تمثل مختلف مظاهر الحياة في جانبها المادي والتاريخي، ومع ما يواكب ذلك من نهضة علمية واعية تهدف إلى تنمية الفكر واتلاقه في مسجل التطور والرفق إلى مصاف الدول المتقدمة، إلى جانب نهضة مرموقة في مجال الثقافة والفنون والاحتفاء بالمبدعين وحفزهم إلى المزيد من الإبداع.

اللغة المالطية هي حصيلة تأثير الحضارات القديمة والحديثة التي دخلت مالطا حراً أو سلباً، منذ الفينيقيين وحتى الاحتلال البريطاني في القرن الثامن عشر. من ثم لعبت هذه اللغة مزيج من لغات لاتينية وعربية وإسبانية وإيطالية وإنكليزية، وإن كان تأثير الحضارة العربية الإسلامية في المالطية الأعظم والأهم على الإطلاق، وذلك لأن الحكم العربي استمر في مالطا لأكثر من قرنين (870 - 1090 م)، حتى أننا نجد الآن أكثر من (80%) من ألفاظ اللغة المالطية عربياً أصيلاً ووضوحاً. وعلى الرغم من هذه النسبة العالية فإن اللغة المالطية اتخذت من الأبجدية اللاتينية وسيلة للكتابة، وقد حُرّكت بعض حروفها عند النطق بما يناسب لسان المالطي.

نقدم للقارئ العربي عبر مجلة "الآداب العالمية" قصة بعنوان "ابن البحر" من تأليف شاعر مالطا وأديبها الكبير (أوليفر فريجييري) اخترناها من مجموعته القصصية "أساطير ما قبل الظلام" التي نُشرت باللغة المالطية في عدة طبعات (1986، 1990، 1994، 2001) وترجمت إلى سبع لغات هي الإنكليزية والإيطالية والرومانية والبنغالية والكرواتية والصربية والروجية.

د. مارتن زميت

قسم الدراسات العربية والشرق أوسطية - كلية الآداب - جامعة مالطا - فلينا

## - ابن البحر -

كان بيتنا مائلاً لبيوت كثيرة، من الخارج على الأقل: كان الباب عادياً، بليت زخرفته وكادت أن تنهار من تلقاء نفسها. فكان لابد من دفعه بإحكام حتى يُغلق.

لازمته منذ الأبد عارضتان كباد الصدا أن يأكلهما، وكانتا تضمنان طمانينتنا ليلاً. أما الجدران، فكانت متأكلة، ولا أتذكر أنها عرفت الصيانة أو الدهان. فظهرت فيها الخدوش المتعرجة، كما كثرت فيها نقوش أولاد مثلي، وربما حتى نقوشي. كانت غرف بيتنا صغيرة ومكتظة أكثر من اللازم، وليس سوى ممرات ضيقة بين الأثاث.

وما أن تدخل البيت حتى يصادفك درج عال، ثم تجد نفسك أمام أربع غرف كنت اعتبرها كافية لأمي ولأختي ولي. الكل قديم في بيتنا ويحتاج الاستبدال، باستثنائي وباستثناء أحيي. مخلوقان في زهرة العمر لم يكتشفا بعد كل ما يحتويه كوكب البشر.

في بعض الأحيان، كنت أسمع صوب أمي في الشارع، دون أن ألتفت للردّ عليه. كانت أمي تنطق مقطعي اسمي بنوع من الإطالة: «(بيرتو)، يا (بيرتو)»، وكان صوتها ضعيفاً تارةً والتقطعه بين أصوات أخرى، وخفياً جداً تارةً أخرى، مما يجعلني أشك في أنني سمعت صوتاً كنت أعرفه حق المعرفة. وكانت أمي تواصل نداءها. أعرف ذلك. ثم كانت تحكي لي كل شيء فور عودتي إلى البيت، وإغلاق الباب المواريب، وصعودي الدرج. درجتين درجتين. ورغم خطورة الدرج، فإنني لا أتذكر أنني تعثرت فيه قط، أما أختي، فكانت تصعده وتهبطه درجة درجة.

كانت السفن قد تعودت عليّ، فهي كالأسماك الغريبة والكبيرة الصاعدة من قاع البحر. ذلك البحر الذي تربيت معه وأنسته أكثر من الأرض. كانت السفن مصطفة جنباً إلى جنب، في انتظار دورها في الإرساء أو الإبحار وهي

تحجب الشاطئ الآخر عن الأنظار. ويكثر عليها الملاحون في أثناء النهار وهم يباشرون أعمالهم دائبين.

فبعضهم يتجهون إلى سفنهم على قوارب صغيرة كانت تقترب من جوانبها الضخمة وتقف عند درجها، وبعضهم الآخر يغادرون سفنهم على قوارب أخرى متجهين إلى الشاطئ. أما أصحاب القوارب، فكان لهم الوجه ذاته، بتجاعيده وسمرتة وحاحته إلى الحلاقة. كانوا يرتدون قمصاناً غابت عنها ألوانها الأصلية، وسراويل خشنة فضفاضة لا تتغير، تصل إلى ما فوق بطونهم، مشدودة بحرام عريض. كنت أعرفهم بأسمائهم، وكانوا متعودين عليّ، ولطفاء معي، وكلّما رأوني على حافة الرصيف شاخصاً إليهم ويديا مقبوضتان وراء ظهري، كانوا ينادونني.

"تعال يا (بيترتو)، ساعدنا في القدف من هنا حتى السفينة. سنعطيك ثلاثة (صولي) (٩) تعال!"

كنت أطيّر فرحاً، وكنت أفقر في القارب، وأخذ بالمخداف، وأبدل جهدي لأواكب تجديف صاحب القارب ومع مرور الزمان، أدرك أصحاب القوارب أنني كنت أنتظر بدءاً هم لي وبالإضافة إلى أصحاب القوارب، كنت أعرف البحارة أيضاً، كانوا يدكروني بالشرطة، مع أنهم لم يكونوا عابسين مثلهم لم أحفظ من اللغة الإنكليزية سوى المفردات الأساسية، وأحياناً كنت ألتقط بعض الكلمات في أثناء التجديف، لا أكثر ولا أقل. كان أصحاب القوارب يتفاهمون مع البحارة، ولكن قدرتهم على فهم الإنكليزية كانت تفوق قدرتهم على التحدّث بها، وفي بعض الأحيان يختلط كلامهم، دون قصد، ببعض الكلمات المالطية.

لم أكن أرجع إلى البيت في الوقت نفسه بانتظام. كانت أمي تقدّم لي العشاء في الخامسة مساءً تقريباً، وكلّما رأيته، كانت توصيني ألاّ أتأخّر. أحببت أمي كثيراً ولم أرد أن أسيء إليها. أما فيما يخصّ أمر عودتي المنكرة

(٩) عملة مالطية كانت راتجة حتى لوانل السبعينيات، وكانت قيمة (الصولد) ضئيلة جداً.

إلى البيت، فلم أطلعها فيه قط. ويبدو أن ذلك لم يحز في نفسها كثيراً، وكنت أشعر أنها كلما أمرتني ألا أتأخر، كانت غير جادة في كلامها، وكأنها كانت تريد مني أن أبقى خارج البيت إلى أن أكون قد كسبت قدرًا كافياً من المال. فإنها كانت سعيدة جداً بما أكسبه، ولم أكن أحتفظ قط بأي مبلغ لنفسني. كما أنها لم تفتش جيوبي إطلاقاً.

وعند عودتي إلى بيتي في الحادية عشرة ليلاً تقريباً، تكون أمي قد استلقت على سريرها، وأتجه إلى فراشي مهتدياً بالضوء الخافت الصادر عن مصباح مضيء أمام صورة العذراء في مسطحة الدرج. كانت تستيقظ بأقل صوت، ورغم خلع حذائي بالقرب من الباب الخارجي وحمله في يدي إلى أن أدخل فراشي، فإنها كانت تشعر بي وتناديني.

"هذا أنت، وصلت، يا روجي؟"

كانت الكأبة تغلب على صوتها، وهو أمر غريب لم أتمكن من فهمه. ثم كنت ألتمس بركتها وأنام نوماً هادئاً حتى الصباح سريري تحت النافذة المطلّة على الميناء، وكان الميناء يحترق عرقي برائحته، وبرطوبته، وبالانعكاسات الطويلة والمتعرجة المترامية على البحر تحت السفن، وكأنها تهبط لتبحث عن القاع، بل بمنارته الوحيدة ذات اللون الأحمر، وتنطفئ وتضيء في إطرادها المتذبذب، على لسان من الأرض في البحر عند مدخل الميناء الواسع. وفي الليالي الصيفية كنت أترك نافذتي موارية أو مفتوحة على مصراعها، حسب ارتفاع درجة الحرارة، وكان أقل صوت أو أقل حركة تنساب إلى فراشي بكل حرية. أما في فصل الشتاء، فكان البرد الآتي من البحر يزعجني كثيراً، وكانت الظلمة تنعسني جداً، وكنت أغفو ووجهي نحو السقف، ومسبحتي في يدي، دون أن أتمكن من إكمال صلاتي. وكثيراً ما كنت أصحو والمسبحة مكتبة تحتي وأثرها مطبوع على جلدي.

كان البحر المتعوج يعرقل نومي، وهيجانه يذكرني بقصص البحارة. لم أتعود قط على تصادم الموج على مقربة من عرقي، وعلى حركة الأمواج دون ما توقف.

كانت حيطان البيوت رطبة جداً، بما فيها حيطان بيتنا، وكأن البحر الذي أحببناه ظل قاسياً معنا إلى الأبد. كان فصل الشتاء يتعبني كثيراً، وكان ربحي محدوداً خلاله. ذلك لأن الملاحين لا يغادرون سفنهم في كثير من الأحيان، مما يؤدي إلى تقلص حركة التجديف. ومع ذلك، فلم أرجع قط إلى البيت دون أن يكون في جيبى بعض النقود، كنت أنتظر قدوم البحارة المترشحين والمتماسكين بعضهم ببعض.

كانوا يصرخون باللغة الإنكليزية بأعلى أصواتهم، ويغنون بطريقة لا تخلو من نشان، وكنت أفهم ما يريدون، كان أقلهم سكرًا يبحث عن صاحب قارب، وكنت أجري نحوهم، متسائلاً:

"Want about؟" أي، هل تريدون فارياً؟

لم يكن (جائيكول) ينتظر دائماً آخر النجارة المتوجهين إلى سفنهم من الحانات. كنت أعمل لديه في أغلب الأحيان، وكان يتوق بي لأنني أجذب بمهارة، حسب قوله. كنت أطلق ساقى للريح متجهاً إلى بابه، وأدقّه بكل قواي حتى يستيقظ من نومه. وانتظر لحظات قليلة على أحر من الجمر، وفي حالة عدم الرد، كنت أفهم أنّه لا يزال يحتسي نبيده في الحانة. كنت أركض نحو رصيف الميناء، وهو يهرول خلفي، وأقعد القرقصاء لأشدّ على حبل القارب بكلّ قوة، متأكدًا من عدم اصطدام القارب بالرصيف، ثم أعدّ العدة للرحلة. لم يكن (جائيكول) مرتاحاً للبحارة السكارى، وأنا بدوري كان ينتابني الخوف أحياناً.

"يا عذراء!" كان (جائيكول) يكرر هذه العبارة وهو ينظر إليهم، أما هم، فكانوا يواصلون غناءهم متماسكين بعضهم ببعض. كنت أجذف بسرعة، مع (جائيكول)، بقدر الإمكان حتى نبلغ غايتنا سالمين.

في إحدى الليالي، لم يظهر أحد. كان الجو معتماً، وكادت أغفو على الشاطئ رغم شدة البرد. القوارب تتخبط بعضها ببعض بسبب هيجان البحر، وقوارب أخرى راسية على انفراد تعلو وتهبط دون توقّف. ظللت منتظراً وذراعي ملتصقتان بصدري، أهدق النظر في كل الاتجاهات، لم يكن في الحانة زبائن كثير. كان (جائيكول) قد عاد إلى بيته لينام، ولم أر سوى بعض الكلاب السارحة على الرصيف. كاد شعور الخوف يتقاني، رغم أنني لا أنكر أنني تعرضت للخوف من قبل.

ازدادت الرياح شدةً، والتجأت إلى الحائط، تحت شرفة حمّتي من رش المطر. ثم أدخلت يدي اليمنى في جيب عتّة مراكب مصلصلاً النقود القليلة، ثم أخرجت النقود وعددها مراراً، مع أنني كنت أعلم المبلغ تماماً. لم أشأ الرجوع إلى بيتي خالي الوفاض. ولذا قررت أن أطل منتظراً. اشتدّ المطر وانسكبت قطراته على وجهي حتى في المكان الذي أويّت إليه، بل وصلني رنّاذ البحر، غير أنه لم يزعجني بقدر ما أزعجني المطر.

جعلت ثنية سترتي القديمة على عنقي لأتدفأً، وأقفلت كل الأزار، وانصرفت مطاطئ الرأس. كانت الساعة متأخرة، وحالني شعور الإحباط. طلبت ماشياً محدقاً النظر في كل الاتجاهات. كنت أتوقع أن أسمع خطوات مسرعة خلفي، يدوي وقّعها في تلك الهدوء، على الأرض الممتلئة ببرك الأوحال.

وتوقّفت لحظات قليلة أمام باب بيتي، كأنني رفضت أن أياأس. كادت الظلمة تحول دون أن أفتح الباب. وأخيراً دخلت، وخلعت حذائي، وأوصدت الباب، وصعدت الدرج دون إثارة أي صوت. نادتنني أختي، وفهمت من صوتها أنها تبكي.

سألتها قلقاً عما حدث، وأدركت أن في الأمر شيئاً. ازدادتُ حزناً، وشعرت بانقباض شديد دام وقتاً طويلاً. ثم دخلت غرفة الجلوس ووجدتها والمسبحة



بيدها أمام شمعة (العذراء) المقديدة. نظرت إلي مرتبكة، ووضعت المسيحة على الطاولة.

وقالت وهي تتنهد: "ألم تلتقي بها؟ إنها خرجت لتفتش عنك، والآن تأخرت."

اتجهت إلى الزاوية حيث كنت قد وضعت حذائي، وأدخلت قدمي الأولى في واحد منهما ناوياً الخروج من جديد.

فاجأني بسؤالها: "إلى أين ذاهب؟"

"أبحث عنها!" أدخلت القدم الأخرى في الحذاء الثاني.

اقتربت مني على حين غرة، وأجهشت بالبكاء بصوت أعلى. أما أنا، فاسكتها، نظراً للهدوء الذي كان يسود في ذلك الحين. توسلت إلي ألا أتركها وحدها، ورغم أنني شرحت لها أنه يحب علي أن أنصرف، طلّت تطلب مني بإصرار أن أبقى معها، قائلة "ستعود قريباً، نعم، قريباً، لا تتركني وحدي! إنني خائفة".

"أدركت من كلامها أنها لم تكن مطمئنة من عودة أمنا الوشيكة، ولكنني كنت أعرف أن الخوف يستبد بأختي كلما بقيت وحيدة بعد المغرب. وكانت الشمس قد غربت منذ وقت طويل. إن أختي لم تتفرغ مثلي لخدمة أهل الميناء، وكانت أُمي تريدها أن تظلّ في البيت لمساعدتها. فهي تركت المدرسة مبكراً، سنتين قبلي تقريباً، فورثت كتبها وحقيبتها. وما تعلمناه من تعليم محدود في الفصل مكّننا من النقاط بعض من كلام البحارة المشوش، مع أنها لم تكن في حاجة إلى هذه المعرفة. كما قطعنا مبكراً صلاتنا بأصدقاء الفصل عندما تركنا مدرستنا في وسط السنة الدراسية، أي عندما قرّرت أُمي أنها في حاجة إلى أختي.

خلعت حذائي، ووضعتني في مكانه المعهود. وطمأننت أختي من أنني لن أتركها، وانخفض تنهدا كثيراً. ولكنها أجهشت بالبكاء ثانية وهي تسألني ما إذا رأيت أُمي في الميناء. أدركت أن الخوف كان مستبداً بها. كانت أختي قد

تعوّدت، ومنذ زمن طويل، على أن نحدوحدو أمّي في كل شيء، حتّى في أسئلتها التي لا داعي لها.

قلت لأختي: "يهطل المطر بغزارة، والجوّ بارد. لا أحد في الظلمة. انتظرتُ لساعات طويلة، ولكن دون فائدة. لا أعرف لماذا اختفى الجميع الليلة".

قالت لي بنبرة تقارب التوبيخ: "ما كان عليك أن تتأخّر كلّ هذا الوقت. لا يمكنك أن تتصوّر انشغال أمّا بسببك، وسمعتها تبكي من الغرفة الأخرى، وعندما ذهبت لرؤيتها، تصبّعت الشوق، وحاولت أن تخفي الدموع، ولكنني فهمت حالتها. ما كان عليك أن تتأخّر كثيراً!".

ماذا كان عليّ أن أفعل، وماذا لم يكن عليّ فعله؟ لم اهتمد إلى الجواب قطّ. ومنذ أن تركت المدرسة للمرة الأولى، وأخذت أقضي كلّ أيامي في الميناء صحبة الرجال الأقوياء النبهة، السمّر منهم وغير السمّر، كنت أشعر بأنه ينقصني شيء ما، دون أن يحيرني أحد أين يمكنني أن أحده. حتّى أمّي لم تكن تعرف!

لم أرد على كلام أختي. اتجهنا معاً إلى النافذة، وما أن فتحناها حتّى تسرّب البرد، وكان المطر يهطل وكأنه ينفلت من أفواه القرب ظللنا ننظر قلقين دون أن نأبه للمطر الذي أخذ يبلّلنا. ثم اتسانفت أختي تحش بالبيكاء. أما أنا، فدمعت عيناها، وبكيت من أجل أمّي. ومن أجلي ومن أجل أختي، ولم أبك في تلك الليلة فقط، بل في كل السنين التي بقينا خلالها على قيد الحياة.

سمعنا الصوت ينادي: "(بيرتو)، يا (بيرتو)! أين أنت؟"، ولكننا سمعناه مختلّفاً عن العادة بسبب هبوب الرياح. فارقت النافذة، وهبطت الدرج مسرعاً، وخرجت حرياً باحثاً عن الهيئة السوداء.

"ها أنا يا ماما! أين أنت؟" صرخت عبثاً، وشعرت ببرودة الأرض تخترق قدمي الحافيتين، وتنتشر في جسمي كلّهُ.

عانقني، وضمّني إليها بشالها الثقيل الذي وقاني من المطر. كنت أتوقّع أسئلة كثيرة، غير أنّها لم تقل كلاماً آخر.

سألت عندما اجتمعنا وجهاً لوجه: "هل تريدون كأساً من الشاي قبل أن ننام؟" كانت عينا أختي ما تزالان محمرّتين، وأخذت أمي تداعبها. وقبل أن أضع الكأس على فمي لتناول الرشقات الأولى، أدخلت يدي في جيبي وأخرجت بعض الـ"صولدي" التي كنت كسبتها يومذاك ووضعتها على المائدة ناحية أمي. لم تتخل عينا عن تلك النقود القليلة الموضوعة فوق بعضها، وكأنني سدّدت ثمن الشاي الذي ناولتني إياه أمي. بل لم أنطلع إلى أمي إلا بعد وقت طويل، وعندما نظرتُ إلى أختي محاولاً أن أخفي ما كان يخرقني من شعور صادفت منها وجهاً يغمره التعجب وخيبة الأمل.

قالت لي أمي بابتسامة جافة، وعيناها شاخصتان إلى عيني، وبوجهها مائلاً ومكثاً على يدها فوق المائدة: "يا (بُرتو)، أشكرك، مهما كان المبلغ." واستطعت أن المس ثقتها الكاملة بي. وفي حين كنا أنا وأختي قد شربنا الشاي، لم تكن أمي قد قرّبت الكأس إلى شفّتها. بعد دخولي الفراش، فنكتني أمي على جيني، وعندما التمسّت بركتها، سمعتها تتنحنح، ولم تردّ عليّ. لم يكن بوسعي أن أراها تبكي لأنها، ما أن دخلت غرفتها، حتّى أطلعت الضوء...■

## موارد غير بشرية

ترجمة

عفتان محمود محمد

مسابقة القصة القصيرة في باراي لومونيا

السنة السادسة

الجائزة الثانية

تأليف كريستيان برغزول

عندما يتقمص الإنسان لا يختار نقطة سقوط روحه. فقد يقرر "أحد ما" وهو وزن، كإله مصري، الثقل المعيش من الخير ومن الشر. ولكني لا أتذكر شيئاً يمكنه أن يبدّر حياتي كنقالة ورق. أنا لا أنكر شيئاً، طبعاً لأنني مجرد من اللحم والدماغ.

ربما بقي لي من أصلي حرق القالب القاسي الذي خرجت منه. قاس؟ كلمة تترجّع في داخلي. أي قالب اجتماعي، نفسي، إثنى عرفت؟ قبل أن

أكون خليطة، هل كنت أولياً، بدائياً، عنصراً بدئياً: أم أخيراً، أخيراً في قائمة العار؟

بعد أن ولدت من النحاس والتوتياء المذايين، غالباً ما أفكر بخرقه الصوف التي لمعتني أول مرة. وعن أي رف اختارني أبوه أرتور؟ فأنال ما أعد أعرف اسم بائع الطرائف. كنت هدية عيد ميلاد، العيد السابع، عيد العقل.

كرهته منذ اللحظة الأولى: غالباً ما تكون الكراهية جامعة بين الخوف والاشمئزاز وكان هذا الصبي الصغير يوحى لي بهذين الشعورين معاً. كان وجهه شبيهاً بكيس عظام صدمته قبضة منحرفة قبل انغلاق يافوخه: الذقن، والوجنتان وقوساً الحاجبين البارزين بعيداً خارج التناسب واللذان يضعان العينين الرماديتين والباردتين والثابتين والحسرتان في حفرة، وتحيط بهما كمية ضئيلة جداً من اللحم.

ما إن أمسك بي بيديه النحيلتين، حتى أحسست برارة كلمات شكره، وحموضة ابتساماته المعسولة. لا ريب في أن هذا الصبي كان عقرباً في عالم لا بد أنني تعرضت لسفه فيه. وهذا الأربور المسكين الذي يحسب نفسه محبوباً! الكراهية، كالزنجار، تمحي. ولكنها ما تلت أن ننجس من جديد بعد قليل.

كنت كرهة كاملة ملتصقة بطرف ذراع من الرخام الأسود، متجسداً في حركة جميلة شبيهة تقريبا بحركة رفع الخبز المقدس، أو على الأقل، كنت كغنيمة النصر: كان أرتور يفكر باني أوحى بلعبة الجلة أو كرة القدم أو البلياردو.

لكنه كان يجهل أن ابنه الوحيد رأى في تجسيدا لطموحاته كلها. سرعان ما لاحظ أوليفيه أن الأصابع التي تشكل قاعدتي شبيهة بأصابع يده اليمنى، وأن الكرة التي أسكنت فيها روعي شبيهة بالكرة الأرضية. كان قد حسد شابلن، وسمع هتلر وصفق لأحد خطاباته،

وتلقَى من والده النقابي صفةً قوية، دون أن يفهمها. في تلك السنة، سنة الحرب المضحكة، كنتُ أبلور في شبكة دراتي المُنحَدة كُلَّ التعلُّش للقوة الذي لم يكن أوليفييه يستطيع التعبير عنه وهو يُبدي إعجابه رسمياً بديكتاتور. كانت طفولة مالكي ضيقةً كأكتافه وكأفقه: ثَقُلَتْ دفاتره الأولى، كَسُرَتْ أعواد حطنه الجميلة، مَسَدَتْ رسومه المليئة بالزوايا والألوان الغامقة، وكَوِّمَتْ علاماتُه القليلة الجيدة. قُمْتُ بسحق الأشكال التي كان يريد صنعها من المعجون، جُعولاً مأسورة، أو حتى ذيل (خُلْد) <sup>(1)</sup> كان هدية عيد ميلادٍ مثلي: كان أوليفييه يريد أن يصيح هذا القارضُ من الألم. بدلاً من الريش على الأماكن الغليظة أو الدقيقة، كان حان يستهلك كثيراً من الوقت، وقليلًا ما يستخدم يديه أو رأسه، في تننّع أبيه في القاطرات. الموزييه يعيش من المستودع، منذ ثلاثة أجيال. كان حبث الفحم الحجري والبخار والشحم ضروريةً كلها للتَنفُّسِ الكبيرتي لآجر قاطرة تمثّل هذا النوع. كبر أوليفييه، أو بالأحرى، أكّد أنه وُلِدَ مكتلاً، وقد أدبلته من الداخل الرغبات المظلمة. كنتُ أعرف بأية استدارات كان يفكر عندما يداعيني. فهو النحيل جداً، كان قد رضع من ثديي أم سميبة عطمته باكراً جداً بسبب الدمامل. وعندما نضب الحليب، نضب الحب أيضاً. هذا ما كنتُ أقترضه على الأقل، بما أنني لم أصل إلى غبار البيت وقذارته إلا متأخراً. لم تكن هذه الأم الرخوة تهتم كثيراً بهذا الابن الوحيد إلا عندما يشكو من الجوارب المحتاجة إلى ترقيع، ومن مفاتيح بيت العطلّة، ومن البراغيت في شعره الملتد. منذ ولادته، كان شعره القليل والجاف والقاسي والمعاند للمشط يحتذب الهواء. كان ينمو، ولكن كنتُ سيئة التغذية وغير متناسبة، وينصح كثرمة سيئة التكوين، وكان قاسياً كأبيهِ الأُشعث على حاجز عام 1968، وانتهى به الأمر حليقاً مع الأمر الجديد، مستعداً دائماً للميل إلى حيث ينمو الأخضر.

(1) الجرب أو المرتب أو الجرب (هستور) حيوان قارض لبون، قصير القوائم والذيل، شبيه بالجرذ، يضر لوكراراً مقلدة في الأرض ويجمع مؤناً

غير وفي لأية قضية ولأي هوى ولأية موضة ولأية أيديولوجية، ولم يكن يؤمن إلا بنفسه، في السن التي كان فيها الآخرون يؤمنون، بسذاجة، بغر أفضل.  
كان محباً للمتعة، فاتبع سياسةً في التقلب انساقَت إليها نساءً تافهات نائحات، وكان قاسي القلب، متقلباً، لا يهتم إلا بمستقبله.

ومن فرط بحثه عن بدائل أمومية لتلك المرأة الضمولة التي لم تكن تعيره إلا لا مبالاة كسولة، انتهى به الأمر بالزواج من البنت الثانية لكاتب محكمة وكانت سميئة وغنية، كانت قد أعجبتها مجاملاته المفرطة. وكما كان يجب عليه أن يعيش، اقتفى، مصعداً عقدة أوديب لديه، أثر أرتور في الخطوط الحديدية، قبل أن يصل إلى حد سن الوظيفة تماماً.

عندما وجدني، مختبئاً تحت أثقال من الكتب، المحملة بالعباب مهجورة، تفاقمت كراهيتي: وصعي في خدمته كما كان هو في خدمة طموحه.

بأي سحر استطاع أن يجتاز الحزام المشكل من أفراد الميليشيا الذي يزنر البناء؟ وبأيّة خطة استطاع أن يذهل الحرس الأقرب من السكرتيرات؟ كان أوليفيه ما يزال يتساءل، حين حرك الرجل ذراعيه لكي يُطفئ المصباح، دون أن يستخدم القاطع، هكذا، بضغطة بسيط من ذراعيه، كما لو أنهما كانتا جناحين ليليين على شجرة.

وتجمّد كل شيء. وأوليفيه نفسه، لم يُبدِ حراكاً، إذ كان مذهولاً تماماً، متوازناً على قدم واحدة، بين الباب والمكتب.

تصاعد صوتُ الساحر، وكأنه يتمم، يصفر عبر الجدران، ثم انحدر كهدير إلى أعماق الوعي، ويضغط بصراخ أجش، بصفير على الأرقام والمعاملات المرتبطة بحكمة بأسماء مشطوبة بالحر الصبني على قوائم، وحدهما عيناه الحمراءوان هذان المشعلان، كانا يتحركان في الظلام.

ثم تتنرج روائح قوية وأسخنة خلاصات استوائية عرفت منها أخشاب غابات مندثرة. ارتعشت، كما لو أن عطور الليل كانت توقظ في ذكريات مناجم النحاس والتوتياء التي ولدت منها. ارتجفت لأن ذاكرة الأيادي

العديدة والدامية، على قطع الفلّرات هذه، كانت تسيل كأعداد هائلة من النمل، ارتجفت لأن هذه الذكرى كانت قريبةً مني جداً في هذه البلاد التي أستشعر أنني كنتُ قد عشتُ فيها، عبداً؟ أم مهرّب عبيد؟ القبضه موضوعة على رزمة من الأوراق المدماة لكي أضع علامة، بعد الانهيار، على أخراسم من المظلومين الذين لم يعودوا يخرجون؟ ثقّلات ورق...

ارتجفت، على وجه الخصوص لأن الأصابع الخمس الرخامية السوداء تحقّي تهتز بسبب توتر أصم أدركتُ فيه أن كراهيتي كانت تتعاضم. مفاجأة، يدُ العبد، اليد المتجمّدة من حجر الأبنوس، اليد التي كانت تحركها نظرة الساحر الحرماة قذفتني نحو السقف. كنتُ أرتفع، ولا سيما روحي، اقتداء؟ كلما كنتُ أرتفع، كلما كانت كراهيتي تتركّز ثم .... السقوط.

وُجد أوليفيه مهبّاراً على مكتبه، في صباح اليوم التالي. كان نائماً، مُنهكاً. لم يكن يتذكّر إلا وريدة، قطرة دم على قفا سترّة بالية. عند هذا الكادر الحادي والثلاثين الذي مات جثته وهو بحور قرية في فرنسا.

استقلّ أوليفيه الطائرة من جديد، تعباً، مجرّداً من ذلك الإشباع اللحمي الذي كان يشعر بها عادةً، ومجرّداً من ذلك الامتلاء لرجل لا يدّ منه كما كان يظن نفسه. سافر بلا نوم. لا يعذّبه الندم بل القلق الخفي، القلق الذي لا يمكن التعبير عنه من أنه سيكون موضوعاً للانتقام معيّن.

قَبِل على مضض الإدارة التي قُدّمت له مكافأة على خدماته الطيبة والشريفة. أخذ يستمع أكثر من المعتاد إلى الأخبار العالمية. سرعان ما فهم أن مهمته قد أشعلت الأزمة السياسية التي هزّت البلد "الشقيق" في الحرب الأهلية، وهذا الركن من القارة في الحرب القبلية. لم يشعر بشيء بما أن التعب حلّ محلّ تأنيب الضمير لديه. الآن، أخذ ثقلُ يَجثم على حركاته وأفكاره.

كان يحدث نفسه قائلاً إنه وصل إلى قمة طموحاته، ويقول لمعاونيه إنه صار يتطلّع إلى السلام.



وبعد أن فهم أهمية الإفراط في المجاملة، رقي سراً، كجرد، درجات مصطبة الوظيفة درجةً إثر أخرى. قلبت مصطبة لأنه أصبح خبيثاً ككاتب مدينة بابل. أتقن اللغات الإدارية وأفانين الخداع والتملق جميعاً. بدأ بلبصق تصويبات على المذكرات والأوامر والتعليمات، وقامت بإبقاء الصفحات ووصلاتها معاً.

حيث تميزت، عندما كان يصور في المر، وكنت أنبت الأوراق غير المنضبطة. فتيارات الهواء تبر في المشاريع الورقية وجود ثقالة الورق. بعد عشرين عاماً، تميز في نظر مدير إقليمي، في أتمتة دائرة إخراج النصوص النظامية: تقليص خمس عشرة وظيفة، وما أجمل إبراز ذلك من أجل ترقية!

أطلق عليه بقوة لقب "كاسر"، وصار خبيراً في فن تقليص الهيكل الوظيفي، بموهبة مذهشة: مستخدماً اللغة النفسية. الاحتمالية، أخذ يحل النزاع مصارعاً مرفوسيه الواحد مع الآخر، ويستغل إبداعاتهم لنفسه، ويغرق معاونيه في شبكة من الارتكاسات المنتهرة والصفقات السرية والتواطؤات الخفية لكي تأخذ كلمة "معاون" معناها التاريخي سماً

فهو الذي يناضل دائماً للتقوية بموظفي التنفيذ، ولكن مساعديه هم الذين يشلون النظام دائماً، أو الذين يبالغون في الطلبات أو يؤولون الأمور تأويلاً سيئاً، وهم الذين يتهاوون بغياء عندما يتعلق الأمر بزيادة أرباح الإنتاجية.

باختصار، كان يمارس هذه الإدارة الحديثة التي تسمح له بالتأكد أن فريقه يعمل بأهداف وينتسب إلى استراتيجية اللحظة التي تشهد، بالإضافة إلى ذلك، إن لم يكن على المحبة، فعلى الأقل على احترام عميق. كان يؤكد ولاسيما بطريقة خفية أنه هو المحرك. ولم يكن لوزيه، مدير الموارد البشرية الإقليمي الذي كان يعمل عنده، وبمجاله مفرطة أكثر من أي وقت مضى، يُقسم إلا بمحرك الرجال هذا.

من منجزات أوليفيه القاسي المحترف ثلاثة انهيارات عصبية واستقالة ودرج كامل من رسائل مغفلة استمعت بالإحساس من تحتي بفراش خيبتها. لقد كان أوليفيه نتاج افتتال فكري كربه.

في ما أسمته كتبه بوصفه عصامياً "التسلط الوراثي" نقش "مسؤول منذور"؛ نما في احترام النظام القائم، وهو لا يتوانى عن القيام بأحط الأعمال دون وازع، ماهر في ألا يكون إلا مسؤولاً، ولكنه غريب مذهب، متأمر إلى درجة أنه يحمل آلة تسجيل في جيبه لكي يسجل أحاديث يحسبها سرية، إنه يتحرق من نفاذ الصبر باختصار إنه سمكة قرش في حوض تتكدس فيه ملفات الوكلاء الذي يمثلون "إمكانيات" رؤساء المؤسسات المقبّلين.

أنا أعترف بأنه منذ بدء العمل عانى في استدراك التأخير المراكز في سنوات الدراسة المتشردة دروس مسائية، مواد جديدة غير معروفة سابقاً في عالم الخطوط الحديدية، حاول انتهاز الفرص كافة وضحك له الحظ. في سن الأربعين، كان بوسعه أن يتنافس مع جميع حملة الدبلومات المدرسية الجديدة تماماً في الإدارة. وهو، يزيد عنهم بأنه يمتلك حيرة السلطة على الآخرين. كان يخدع مسؤوليه حول قدرانه في تشغيل الإدارة التشاركية، آخر تقليعة حديثة، لكنه كان يعمل كمستبد مستنير بما يكفي للإقناع. افتراضياً، كان خبيراً يمكن تصديره.

هذا ما حدث بالفعل عندما اضطر، كما يدعي، إلى قبول آخر مهمة للتقطيع، قبل أن يرقى أخيراً إلى المنصب المرموق كمدير مؤسسة. قبل بتسرّع، ملاً بوساطة زوجته الوادعة حقيبة صغيرة من رباطات العنق والقمصان المناسبة لها التي تترك انطباعاً عند السكان الأصليين الذين يرتدون المازن: أثارت ملامسة الحرير الخانق اشمئزازي طوال الرحلة.

كيف حصل على إدارة هذه المجموعة؟ كيف وزع الأنوار على هؤلاء المهندسين البلجيكيين والإنجليز والسويسريين، المتخرجين جميعاً من الهرم الوطني الأعلى في شبكة الخطوط الحديدية في بلدانهم؟ لا أعرف، فأنا لم

أخرج من الحقيبة إلا في اليوم السابع: وكان كل شيء قد تقرر. بلدان أفريقيا ارتبطا بهذه العصاة من الأفارقة الأوربيين لكي يُقسَم إلى قسمين شعب الخطوط الحديدية الذي يستغل خطوط هاتين الأرضين المستعمرتين حديثاً.

في قعزة بطولية، من اللاوعي أو السادية المنتفخة، كان قد قرر في ذلك المساء أن يعلن الحكم في حديث فريدي، إلى الكادر المجان ونظراً لاهتمامه بالإخراج، أوجد مكاناً واضحاً على المكتب المصنوع من الأكاجو، وأسدل الناموسيات على حشرات شباط وترك المصباح مضاًء لكي يُضفي على الحديث نوراً غريباً بدا فيه، ونصفه في الظل، وكأنه لم يكن إلا صوت القدس.  
أداة وحيدة على المكتب: أنا.

هكذا كان يستقبل المديرين الذين لم يكونوا ينتمون إلى إثنية رئيس البلاد، ونواب المديرين الذين لم يريدوا أن يرشوا الوزراء وأولئك الذين يرفضون وجود الأوربيين لإعادة البناء، وأولئك الذين كانوا صغاراً جداً في السن أو مسنين جداً. كان يعلن الحكم، ويرز باقتصاب، ويتحمّل الدموع والصرخات وخيبات الأمل والشكائم، ويستمتع إلى مباحكات بنظرته الرمادية الباردة التي تعدّ الملفات، لشيء غير الملفات، كان الثامن بعمر ابنه، والخامس عشر يحمل اسمه الأول، والحادي والثلاثون، ما قبل الأخير، كان قد حصل على وسام الشرف، وما هو يُبرزه بلا أوهام. قبيل منتصف الليل، اجتاز الباب آخر كادر من هذه الدفعة. شعر أوليفيه بالاشمئزاز، فقد كان الرجل شبه عار. مغطى بالرسوم الطقسية، وكان وجهه مقنعاً بقناع خشبي سرعان ما اكتشفت شكله الجنائزي المضحك.

أخذ رهينة في الإضراب الكبير، أراد أن يفاوض وحيداً، وعند آخر دقة من دقات منتصف الليل، استسلم على الجبهات كافة.

توقف الإضراب، ولكنه، إذ رُفض من المدير الذي كان قد لاحظته سابقاً، كان مضطراً للاستقالة. وأن يتسلّم منصب إدارة مركزية، فخرية، ولكنها دون مسؤولية إدارية.

بدءاً من هذا التحول، الترقية، العقوبة، أخذ جسمه ينحلّ، ثم شعر بوعكة أولى، بفقدان وعي في القطار الذي كان ينقله كان يوم الجمعة إلى قريته. أصيبت ملكاته العقلية، وقد أدرك ذلك. أحياناً، كانت زوجته، بينما يكون نائماً مساء الأحد صارت تتساءل ما إذا كان "قد فقد عقله"، وإن كان سيعود حياً من باريس يوم الجمعة القادم. كانت تجهل إن كانت كلمة كرة تسافر في حياته كطليقة أطلقت في حياته.

من إغماءة إلى إغماءة، أخذ القرار بنقله إلى المشفى، وساءت حاله إلى درجة أن تدخل جراحياً أحري له على عجل، ولكن بعد فوات الأوان. فوسط عضلة القلب المنكمشة، المتنبسة، وحده الجراح الكامبيروني الذي كان يوم الجمعة ذاك، الأخير على قائمة المقبض المطلوبين، قد اكتشف مدهولاً كتلة صغيرة من النحاس الأصفر.

وبعد أن فحصها عبثاً، استولى عليها وقدّمها لخطيبته معلقةً بنهاية سلسلة فضية. أكان هذا هو التماس بين المعادن المختلفة على الجلد الأسود للفتاة، هي لا تعرف شيئاً عن ذلك، بل كانت تحس باستمرار بهذه الدفعة المعدنية بين نهديها، هذه القطرة الباردة، الباردة جداً...

هل أتقمص؟ لا، أنا لستُ جديرةً إلا بالمعدن. لقد اختار "أحدهم" نقطة سقوط روحي. ورنّ الثقل المعيش من الخير ومن الشر، وأتذكّر أنا أستحق حياتي كدمعة.

أنا على قلب فتاته، أنا على القلب الذي خفق قوياً لرجل عمري الذي انتحر ذلك الذي رقص موته الاحترافي وموتي المبرمج. الأخير في القائمة. ■

ليمت إسحاق الثاني  
( قصة أرمنية )

ترجمة  
نزار خليلي

سيمون سيمونيان:

من المهاجرين من صاصون. استقر في بيروت وأسس داراً للنشر باسم دار سيفان، وراح يكتب تكريته عن أهل صاصون وأحوالهم وما مر بهم من أهوال بعد تشريدهم وإخراجهم من ديارهم. بشكل قصص قصيرة من واقع حياتهم، جمعها في كتاب مؤلف من 472 صفحة من الحجم الكبير وضع عنوانه:

«الجل والمصير»

وصنّره بعارة: غروب شمس الجبلين

والقصة التالية هي ولعدة منها بعنوان:

### ليمت إسحاق الثاني

لقد خلق الله كل الناس على صورته، فيما عدا إسحاق الأعرج. فهو مع قصر قامته التي لا تحدد بمقياس، وعرج قدميه الغريب، وصغر إحدى عينيه وكأنه مغمضة، وزوال الأهداب عن العين الأخرى، ومع وجهه المعصور عصاراً، وجلده المجعد ورأسه الأصلع، وأخيراً بكل أعضاء جسمه التي لا تمت إلى الطبيعة البشرية بصلة، لا شيء فيه من صورة الله.

ولد إسحاق الأعرج مرتين: المرة الأولى في عام 1897 والمرة الثانية في عام 1915. فهناك إذن إسحاقان. خلق الله إسحاق الثاني حسب قدر الأرمي عام 1915، أي بعيداً كل البعد عن التكلل الإنساني الصحيح. ومع ذلك كارهه الناس ولقبوه بإسحاق الأعرج متعاصرين عاهاته الأخرى التي لا تحصى.

\* \* \*

ولد إسحاق الأول في سفوح جبال صاصون الجميلة الوعرة، حيث تكثر الجحور العميقة السوداء، والعباب الكيفية التي لا ترى الشمس تملؤها أصوات دثاب تعوي وتغالب وبنات أوى.

وهناك تقع أعلى قمة في صاصون، قمة ماراثوك المقدسة. التي تعلوها كنيسة يزورها أهل القرية كل عام مرة. لتقديم النذور تحت جبل ماراثوك العالي تجثم قرية تدعى بيرشنك؛ بيرشنك هي مسقط رأس إسحاق الأول. في طفولته، انطلمت ماراثوك في روحه كأم حنون.

كان راعياً، عنده مخلاة ومزمار. يرعى قطيعه في سفح ماراثوك من الأعشاب الغضة بين عطر أرهار الموسم، وعند الينابيع الجبلية يبيع إسحاق الفتى في مزماره لحن الرعاة، فيجذب إليه خرافه الطبيعة بنغمه الحلو الحنون. يقولون إن إسحاق كان حميلاً جداً في فتوته؛ وليس قولهم هذا دعابة بل هو الحقيقة؛ حتى إنهم كانوا يشبهون رشاقة قامته بشجر السرو؛ وجمال

طلعت بوجه القمر ذلك الجرم السماوي؛ ويشبهون عينيه بعيون المها  
الظريفة.

كانت تخفق له قلوب العذارى نوات الشعر الطويل والعيون اللوزية.  
وتتلهف لرؤيته. وكانت بنات جبل ماراتوك في قرية بيرشك يتنافسن على  
امتلاك قلبه؛ لكن ما كان في قلب إسحاق غير ماراتوك.

كان سعيداً في حياته في تلك الأيام وهو في أحضان الطبيعة الظريفة  
الأمنة. وظلمة الغابات الرائعة وخيرير الينابيع الحلوة، وتغريد الطيور  
الصداحة، وسندس العشب الأخضر، ورائحة الأغنام الوديعه، أمام ماراتوك  
المقدسة وصورتها الغالية. كانت الطمانينة تضي على روح إسحاق حيوية  
تشعره بحرارة صدر أمه. وكان إسحاق نفسه حزناً لا ينفصل عن سلام تلك  
الطبيعة البدائية.

ويبلغ إسحاق سن الثامنة عشرة. وتنفرد واحدة من بنات بيرشك كمثل  
نجم الصبح عن قربانها ونفرو قلب إسحاق وتلقفه بشعور غريب لذيذ؛  
فبطوف في المراعي وهو يعرف على مرماره شمعي اللون أحياناً يتردد صداها  
في الغابات المعتمة وشعاب الجبل الوعرة. وأحست حرافه بأنه لا يعترف لها،  
وأن مزماره إنما يتحدث إلى قلب فتاة.

كانت تنتظره عند الينابيع تنظر إلى الماء تحت ضوء القمر قلقة بحرقها  
الشوق لرؤيته فلقد تملكها الهوى... وكانت الخراف الوديعه تنتظر صوت  
مزماره ليجمعها ويسوقها قبل الغروب إلى القرية. لكن إسحاق كان غافلاً  
عنها غارقاً في أحلامه، والخراف تراقبه لتسبر غور أحلامه.

وتغلغل حب شوشان في قلب إسحاق حتى فاق حبه لماراتوك. شوشان،  
تلك الفتاة التي بزت كل فتيات بيرشك في الحسن والجمال قد سلبت عقله  
فصار يرى في الثلج الذي يعلو قمة ماراتوك صورة حبيبته. التي شغلت روحه  
بالحب. ومع أنه حاول كتمان حرقه قلبه، إلا أن حبه كان يتفجر مثل رمانة  
كبيرة ناضجة...

لكنه لم يتوصل إلى الإفصاح عن حبه لأن السلام قد سقط وتحطم كما  
يتحطم مصباح منير سقط من عل.... إنه في العام 1914.  
لم يعرف إسحاق كيف فارق قريته مع أهله ولجؤوا إلى الجبال مع كثير  
ممن هربوا من القرى المجاورة ناجين بأنفسهم من القتل... أما خراف  
إسحاق، خرافه المحبوبة فقد تشردت على صوت دوي المدافع. فقد بدأت  
الحرب، وسلط العدو الغاشم قواته على الشعب الأعزل. وامتزج الدم برطوبة  
الخريف. وقد نجا من الهاربين من تمكنوا من الوصول إلى أرمينية الروسية.  
ونجا آخرون لجؤوا إلى قرى كردية صديقة.

\* \* \*

في أثناء القتال فقد إسحاق كل شيء الأب والأم والأخت والأخ  
والأقارب. كذلك فقد شوشان، حبيبته. وراح موطنه حاملاً معه الإيمان بقوة  
ماراتوك. وتاه في الجبال بلا حام ولا سند يقاتل مما نذبت الأرض. وعاش.  
أي أنه لم يموت. متعذراً لما تلقطه الأرض النرية بين عواء الثعالب والذئاب  
ينظر بأعين دامية إلى ماراتوك التي غابت من بعيد بين السحب. انهمر عليه  
المطر والبرد وأذياء بلا رحمة. كان في طريقة يصادف حشاً متناثرة هنا  
وهناك لقد هذه الجوع، وأضربت به الوحدة وبرح به الحزن على فقد الأحبة.  
وصار يمشي على غير هدى حتى وصل بعد لأي إلى مكان لا يعرفه، وقد  
تخلخلت عظامه وتغير شكلها. يمشي وهو يضبط خطب عشواء لعله يصل إلى  
أي مكان آمن.

بعد أسابيع وصل إلى قرية يقطنها أكراد. وصل إليها مريضاً منهوك  
القوى. ونزل ضعيفاً على بيت رجل كردي طيب استقبله مشفقاً حانياً. كان  
إسحاق يتلظى من الحرارة المرتفعة، ويئن أنيناً موجعاً مستمراً. في تلك  
الأيام وفي عهد الأوائل لم تكن الاختصاصات الطبية موجودة بعد. فلو أنها  
كانت موجودة لوجد الأخصائيون في جسم إسحاق مجعاً لجميع الأمراض.  
كانوا سيكتشفون عنده وجود السل، ترقق العظام، الجذام، والحمى الواضحة



قبل كل شيء، كان إسحاق يدوب مثل شمعاً أمام نار موقد. ينتظر الموت كل يوم.

لكنه لم يمت. وتخلص بعد ستة أشهر من كل الأمراض التي تركته بعدما طبعته على حسبه ملابحاً ينم عن نوعها. فترقق العظام قوَّس ظهره وساقيه، وقصَّ رِجْلَيْه قصراً ملحوظاً، وجعل قدميه تعرجان مثل من يقفز في سيرة قفزاً. وأطفاً التيفوس ألقى عينيه، وهدر الجذام شعره الجميل. وتجدد جلده الذي كان بضاً واحتقن. أي أنه لم يبقَ له من حسبه شيء طبيعي؛ إلا روحه فقد بقيت صامدة طيبة مشبعة بتقديس الوطن المقدس - ماراتوك والإيمان به. ولم يبقَ من رابط دين إسحاق الأول وإسحاق الثاني غير الإيمان ماراتوك. وهكذا خلق الله إسحاقاً الثاني حسب ما يقتضيه قدر الأرض. ولقب بإسحاق الأعرج فقط. وهذا طبع بعد التغاضي عن العاهات الأخرى التي شوَّهته. وذلك تكريماً من الناس عليه... ومات إسحاق الأول. إسحاق الذي خلقه الله على صورته وهو في الثامنة عشرة من عمره. ذلك الإسحاق الذي يشبه كل الناس، والذي كان من أحملهم وفي العام 1915 ولد إسحاق الثاني البعيد كل البعد عن صورة الله والبشر.

إن صورة إسحاق الثاني تمثّل بشكل مفصل مآسي وآلام وشقاء الأرمن كلها وما حل بهم جماعات وفرداً. لقد أصبح جسمه ذكرى حية لأطلال المدن الأرمنية وخرائبها....

\* \* \*

بعدما أبلى إسحاق الأعرج من مرضه صار غلاماً لذلك الكردي. ولم يقتله الأكراد فلقد غاب عنهم أنه أرمني. واكتفوا منه بأنه كان أعرج، قبيحاً ومسكيناً مشوهاً.

وتنقلب العداوة والبغضاء القومية السابقة إلى شفقة على قميء أعمى ومجدوم تنقصه كل مقومات الكمال الإنساني الطبيعي، ودبت الحياة في إسحاق بالرغم من عاهاته وتشوّهاته....

ويخدم الغلام إسحاق في بيت سيده: يتوجب مع ضيوفه فيقدم لهم القهوة، ويحضر المائدة، ويحمل الزاد إلى رعاته. وقد ينوب في العمل عن الرعاة المرضى أو المتزوجين. عندئذ يشعر إسحاق بالسعادة وإن كانت مؤقتة. ومع أنه لا يملك زميراً إلا أنه يستطيع أن يصفر بشفتيه لحن معزوفته القديمة للخراف الكردية التي استأنست به، وراحت تصغي إليه مثل خرافه العزيزة عليه معزوفته التي كان يعزفها عند سفوح ماراتوك الزمردية... لكن ما كانت الخراف الكردية ولا كان صاحبها يدرك ما يحمله صغيرة من يؤس وشقاء وحزن على أحبائه المقتولين، وذكرى اليمة تعبر عن أسفه على فقد وطنه الأمن وصرخة شوق إلى عيني حبيبته وحسرة على ضياع مسقط رأسه وأعشابه الخضروينابيعه الرقراقة، والصلاة التي تطلب العون من ماراتوك، وحياة سعيدة لن تعود.

وهكذا وبعد خدمة أربع سنوات عند الكردي هرب إسحاق عام 1919 بقدر ما تسمح له قدماء المونخيتان، وحاء إلى ديار بكر، وانتقل منها إلى ماردين مع غيره ممن كذبت لهم الحياة من الأرمن المشردين، ومنها إلى سورية، ووصل إلى حلب الملاد الأمن للأرمن المشردين.

في حلب بدأ إسحاق يعمل في فرن كغيره من المهاجرين الصواصنة يعمل طول النهار، ويكد بأجر زهيد. وكان للأعمال الشاقة والسنين المهدورة فعلها في تخفيف أحزانه.

أصبح إسحاق الأعرج من بين الأوائل من مواطنيه الذين أدركوا بسرعة وبإصرار بأن الشيء الوحيد القادر على المحافظة على كيانه هو المال. وأحب إسحاق المال حباً جماً. وكانت وحدته التي لا سند له فيها وعاهاته الفظيعة سبباً في أن تجعل من الرجل المحب لوطنه، رجلاً محباً للمال. وأصبح مثل ذئب وسط قطيع من الغنم. لكنه مع ذلك لم ينس تقديسه لماراتوك التي لا توازيها أقوى مغريات المال. وينقي إسحاق الأعرج روحه المتلهفة إلى المال كل يوم بالصلاة إلى ماراتوك.

لقد عرفت عيناه الصغيرتان بسبب ما جرى له قديماً قيمة المال. لذلك بدأ يوفر، فلم يؤمن لنفسه سكناً بل اكتفى بالمبيت في الأفران التي يعمل فيها حارماً نفسه من الغذاء والرداء، ويبدو أن التقدير قد زاد من خشونة جسمه واسوداد لونه وقصر قامته.

بعد عشر أو خمس عشرة سنة صار مالكاً لفرن بالمال الذي ادخره. ومع ذلك استمر في العمل نائباً حتى عن العمال المأجورين. وبيع كمعلم ووفر المال الكثير. وكان كلما اغتنى كلما زاد حبه للمال أكثر فأكثر. وزاد إيمانه بقدر المال.

لقد رأى من مواعظيه عرجاناً وعوراناً وصلعاً وشيوخاً قد أثروا وتمكنوا بمالهم من الزواج من فتيات حميلات. وبدأ الذهب يرتفع كجبل أمام عينيهِ نصف المغمضين بدلاً من ماراتوك، وصار إسحاق الأعرج أول رأسمالي بين الصواصة...

وتشجع الراعي القديم، ووصل بفلسفة محبته للمال إلى ذروة لم يصلها أحد قبله من الصواصة. وبفلسفته هذه راح يقنع الناس بأن المال يمكنه أن يعوض عن كل شيء حتى الشباب والجمال. مثله كمثل العربة والحصان...

لم يعد إسحاق الأعرج يخشى من بشاعته ومن قامته، التي زاد الدهر فيها تشويهاً وتقبيحاً. إنه الآن في الخامسة والثلاثين، ولا يشعر بأية غضاضة من هذا العمر. وبدأ كمثل شاب في العشرين من العمر يفكر بالاستعداد للزواج سعيد. وقرر أن يتم ذلك عندما يصبح مالكاً لـ 400 ليرة ذهبية رنانة.

في الأربعين من العمر تمكن من امتلاك 400 ليرة ذهبية رنانة... أربعمئة ليرة رشادية رنانة... وعندما دلى الليرة الأربعمئة في جيب ثوبه المنسوج من قماش خش، صار يؤمن بأنه قد تزوج بينت في السادسة عشرة من عمرها... لكن ما حدث في تلك الأيام كان رهيباً. إذ استيقظ في صبيحة يوم ووجد أن الليرات الأربعمئة قد اختفت... لقد سرقوها. ولم يعرف اللصوص. لم يعثر

على سارقي الأربعمئة ليرة. لقد كان تفتيره المتطرف سبباً في أن لا يصنع لنفسه خزانة حديدية يحفظ فيها أمواله.

بعد فقد الذهبات تذكر إسحاق الأعرج من جديد أنه قبيح ومشوه. وأنه وصل إلى قمة الأربعين المربعة؛ عندئذ فقط تذكر إسحاق حماله في حياته الأولى. مثلما يتذكر مؤمنو الهند حياتهم الأولى من خلال حياتهم الثانية...

لكن إسحاق لم يياس. فهو يملك فرناً وتعلق بالعمل شغفاً. وبدأت الذهبات ترتفع من جديد شيئاً فشيئاً في جيبه القديم المعتم، وتتراكم بعضها فوق بعض مثل أحجار بناء، كلما زادت كلما تغطت عاهاته... وابدعت الحرب من جديد وازدادت أرباح أصحاب الأفران.

وبعد خمس سنوات من فقدان الذهبات الأولى صار إسحاق من جديد مالكا لأربعمئة ليرة عثمانية رنانة جديدة. ولم يحاول أحد سرقة ذهباته هذه بعد الاحتياطات الشديدة التي اتخذها لتحميه من اللصوص.

لقد بلغ الآن الخامسة والأربعين من العمر وهو واثق من أن لا أحد يعرف عمره الحقيقي غير بطاقة هويته الشخصية. لذا تمكن وبسرعة من العثور على موظف حكومي طبيب القلب، ومبلغ محترم، أدخل إلى هويته تصحيحاً بسيطاً صغر سنه خمس عشرة سنة. وبهذه الشهادة الموثوقة أصبحت سنه لا تزيد على ثلاثين سنة. وبعد تصحيح سن هذا الشبح المشوه، أحب إسحاق هويته وخباها في حرارة وحنان في جيبه الداخلي الرهيب المرعب. وأحس بحيوية شباب جديدة وأحس مرة واحدة فقط ولدقيقة واحدة أن قوة المال تعادل قوة ماراتوك. بل وجد أن المال هو أقوى من ماراتوك. لكنه عاد فرسم شارة الصليب على وجهه، وحاول طرد تلك الفكرة السيئة من رأسه الأصلع، واستمر في خداع نفسه الجبارة...

وقرر بإصرار تأسيس بيت والحصول على عروس صبية. وبدأ يبحث عن بنت اشترط على أن لا يتجاوز عمرها سبعة عشر عاماً لم يدرك إسحاق الأعرج من الرغوص الأولى مدى بشعته، ومدى الفارق الكبير بينه وبين

العروس الصبية سنأً ومنظراً... وتلتها رفض مصحوبة بسخرية علنية. وأصبح زواج إسحاق الأعرج موضوع حديث مواطنيه اليومي، خصوصاً، إصراره على الزواج من عذراء صبية فقط.

ونصح له بعض مواطنيه الطيبين العقلاء بقبول الزواج من أرملة متواضعة مثاله في السن. لكنه غضب واعتبر نصح مواطنيه له عداوة. واستمر سنة كاملة يبحث عن عذراء صبية يتزوجها، ولم يتراجع عن قراره القطعي، ولكن الرفض الحاسمة الموجعة المستمرة المتماثلة خففت بعض الشيء من خداع نفسه بأنه شاب جميل، واقتنع بعد سنتين طويلتين من البحث العائر عن خطيبة، وبصعوبة وبالرغم منه قبل بأنه قبيح مشوه بعيد عن سن الصبايا اليافع. ويثس من قوة الإيمان بالمال التي آمن بها بحق. وتذكر أنه إنما تنكر لقوة ماراتوك وفضل عليه قوة المال، المال ضعيف

بطاقة هويته مرقرة، لا تستاهل أكثر من أن يخرجها من جيبه يوماً ويطبخ بها في أتون المر لبحرق أكديتها الضئيلة.

وعاد إلى حب ماراتوك حداً حديداً عنيفاً، ألهم إيمانه بحرارة لهب الشعلة الوثنية. فماراتوك وحدها تستطيع أن توصل المرء إلى عايته. إنها وحدها قادرة على أن تعيد إليه شبابه وجماله. كان إسحاق الأعرج يعتقد هنا في هذا البلد الغريب أن عمر المرء يمكن أن يصغر بالمال والرشوة. لكنه أدرك أن هذا إنما يتم في السجلات فقط. أما نبع الوطن ماراتوك فإنه قادر على شفائه وإعادة الشباب إلى طبيعته... إلا أن عبور الحدود التركية أمر صعب في تلك الأيام خصوصاً لرجل أعرج مثله.

بعدما أدرك إسحاق الأعرج على الرغم من امتلاكه المال، استحالة زواجه من صبية عذراء، غشيه حزن صامت عميق، راح يحمله مرغماً مثلما حمل حب شوشان سابقاً، وراح يستعرض حياته في موطنه بشوق. فيتذكر فتوته الجميلة الحية وبنات موطنه المراهقات. ويتمزق قلبه من الألم عندما يتذكر فتيات قرية بيرشك. وكانت فتيات قرية بيرشك حلوات مثل ينابيع

عجوات ماراتوك. كانت فتيات قرية بيرشك يتمايسن مثل أشجار سرو غابات ماراتوك المظلمة. كانت فتيات قرية ماراتوك حاميات مثل مواقد الوطن. كان في بنات قرية بيرشك دلال ورقص جذاب، وقوت كهمس الشمس. كن يطلعن على جبال صاصون حلاً من الرمرد. ويملأن الغابات عزها ممتعاً. وعلى الينابيع نوراً بادي السطوع...

آه بات مستحياً عليه منذ اليوم أن يرى على وجه الأرض واحدة من بنات قرية بيرشك.

\* \* \*

لقد أثار رفض البنات العذراوات الزواج من إسحاق الأعرج، واستحالة هذا الزواج بالاعتماد على المال تأثيراً كبيراً في نفسه قصى على حلمه. وفقد ثقته في المال الذي وضع فيه كل أمله ودفعه إلى الناس، ونفى فكرة الزواج من أصلها.

لكن الناس لم ينسوا أموال إسحاق الأعرج والأربعمئة ليرة ذهبية رنانه.. وكان السبيل الوحيد لسلب أمواله هو عرض مرشحات للزواج عليه. وراح الكهنة والخاصبات يعرضن عليه عذراوات عوانس أو أرامل مستات... لكن إسحاق الأعرج رفضهن كلهن بعناد صاصوني...

ومنذئذ بدأ بالترويج عن نفسه بالعودة إلى الإيمان العميق بجبال ماراتوك. فصار يفتح هرنه في الصباح داعياً يا ماراتوك، ويغلقه عند المساء داعياً: يا ماراتوك، أيضاً. لكن صيت الأربعمئة الليرة الذهبية الرنانه التي يملكها، ظل يلزمه فينجذب إليه طالبات زواج بأسماء جديدة. كلهن أرامل أو عوانس بعضهن قبيحات.

مرة واحدة فقط حدثوه عن مرشحة في السابعة عشرة من عمرها يتيمة فقيرة وذات جمال. جمعت الكثير من ضريبة الجوع والحرمان. بعد موت أم البنات المسكينة، وكان أبوها قد مات من قبل، بدأت بالعمل في معمل للنسيج

لا يكاد أجراها يكفي للعيش عند قريبة لها فقيرة أيضاً. لقد رشحتها له امرأة طيبة من مواطني إسحاق، وكانت جارة لها وعرفته بها.

منذ اللحظة الأولى أبدى إسحاق الأعرج عطفاً على البنت وأعرب عن موافقته على الزواج منها، وتم الاتفاق بين الطرفين بسرعة كان للذهبات دور كبير في إتمامه. يدعمه حال البنت من اليتيم وعدم وجود ولي أمر لها. إضافة إلى وساطة العجوز الطيبة من مواطنيه. تمت الخطوبة في محيط ضيق. وفتح إسحاق جيبه القديم وبدأ ينفق ببذخ. فاشترى لها أساور ذهبية وخواتم وأقراط ماسية وأقمشة حريرية نادرة. أما هو فقد اشترى لنفسه سروالاً جديداً مكوياً. لأول مرة يلبس إسحاق سروالاً جديداً... مكوياً كم كان جميلاً. كان جميلاً بشكل مضحك في سرواله الجديد.

وارتأت الوسيلة المجرية أن يتم عقد القران بسرعة لتفادي تدخل الفضوليين، ومعاكسات الخاطبات الأخريات من منافساتها. خلال خمسة عشر يوماً ناب قسم كبير من ذهبات إسحاق الأعرج التي جمعها قرشاً فوق قرش لتصبح بيتاً مؤثناً وزيناً وألنسة تحطف العيون.

العريس إسحاق الأعرج سعيد.

ولم تكن عروسه أقل منه سعادة.

كانت هناك شكليات لإتمام الزواج. فهو بحاجة إلى بطاقة هوية شخصية لإبرام الوثيقة. لذا كان لابد له من استخراج بطاقة جديدة بدلاً من تلك التي أحرقها في الفرن في لحظة غضب.

فذهب إلى دار الحكومة. وفي ظرف يومين حصل على البطاقة التي دون عمره فيها: ثلاثة وثلاثون عاماً العمر الذي دونه الموظف المرتشي في السجل العام بموجب التصحيح الأخير.

لكن هناك مشكلة أخرى هي الحصول على موافقة الكنيسة بغية إتمام العقد الديني. فلما مثل مع خطيبته أمام المطران رفض سيادته عقد مثل هذا الزواج نظراً لفارق السن الكبير بينهما. ولم تفلح كل الوساطات في ثني

المطران عن قراره. فجاءه كاهن متمرس ونصح له بعقد القران في كنيسة يونانية كانت تتساهل في مثل هذه الأمور، فوقع في حيرة بين أمرين: أن يترك الخطيئة وهذا أمر سهله دون مشاكل: أولاً لقد تعلق قلبه بها. ثانياً لقد صرف عليها من ذهباته الشيء الكثير فكيف يتركه لها. لذا لم يجد مناًصاً من عقد القران في كنيسة يونانية. كان حرمانه من عقد قرانه في كنيسة أرمنية يعادل نكبة الأرمن، لكنه اضطر إلى القبول بهذا الحرمان.

في الموعد المحدد كان إسحاق الأعرج بثوب العرس الأسود، وبرأسه الأصلع وبعينيه اللتين إحداها أصغر من الأخرى ويعرجه الذي يشبه الوثب، يتأبط ذراع العروس المكلفة بالبياض الذي يغار منه الثلج، يتقدمان إلى الهيكل. كانت الكنيسة اليونانية تسطع بالنور، بعدما أشعل الكاهن اليوناني كل الأنوار بسبب الهبة السخية التي تقدم بها العريس الغني. وكانت الكنيسة وكأنها تضحك مثل كل شهود عقد الزواج.....

بكى إسحاق الأعرج ضمناً على الطقوس اليونانية الصامته التي تفرض تكثيف الأيدي. وتذكر بحسرة صلوات كاهنهم في بيرشك باللغة الأرمنية وسط عبق البخور اللذيذ... بينما يكلل هنا ابن ماراتوك العالي حسب الطقوس اليونانية.. كانت الصلوات والتراتيل اليونانية ترن في أذنيه كاللغعات. إلا أن حزنه كان يتضاءل كلما وردت مع الصلوات على لسان الكاهن والشماس كلمة اللولوا، أو كلمة أورتي بروسخومي، فيظن بأنها أرمنية وأنهم يريدونها على شرفه....

\* \* \*

بعد الزواج برزت مشكلة جديدة حين لم يمن الله عليه بولد على الرغم من مضي ثلاث سنوات على زواجه. وجريت معالجات العجائز والعنايات الطبية الحديثة، ولم تنجح على الرغم من خروج الليرات الذهبية الرنانة من الجعبة القديمة.

ويبقى إسحاق الأعرج بلا وريث.



وصار مثل "مهير" صاحب الحلقة الناقصة... لكن إسحاق الأعرج لم يستسلم للباس طالما لم تحرب قدرة ماراتوك بعد. لقد تروح لكي يخلد اسم قومه، أو على الأخص اسم إسحاق الأول، الذي هو المثل الحي المشوه له....

\* \* \*

في فصل الربيع، كنت مستلقياً على أرض معشبة، وعلى بعد خطوات مي يقف إسحاق الثاني، إسحاق الأعرج، تحت ثقل الخمسين من أعوام عمره، يحكي لي عن ماراتوك المقدسة يدكي دكريات الوطن، وقوة ماراتوك وإيمانه بها تتعاون كل أعضاء جسمه المشوه على سردها مع ما يتخللها من لعنات حادثة، يحكي إسحاق وهو واقف على رجلين عرجاوين، معمص عيبيه الزائغتين باسط ذراعيه مثل كاهن وثي يصلي حسب طقوسه

. ماراتوك، هبي ماراتوك، ايه يا ماراتوك العالى، لا يوجد أعلى منه، إنك إن صعدت إلى قمته بدوك الدنيا بأسرها. ماراتوك هو نصف السماء،

إنك لا تستطيع الوصول إلى قمته إلا بطيابة، فهي وحدهم القادرة على ذلك. عندما حصل الطوفان صنع دوح فلما وقدرت هذا الفلك فوق قمة ماراتوك، وبعدما رسا أصابته صحرة ثقنه فحاءب أفعى وقف نفسها حوله حتى سدت الثقب لكي لا يتسرب الماء إلى داخل المركب من هذا الثقب. ثم انقلبت هذه الأفعى إلى حشنة، وصارت ذات سبع كرامات. حشنة واحدة بسبع كرامات. من كراماتها أنها صارت سريراً ذهبياً وعرشاً ذهبياً وماء للخلود وتفاحة للخلود، ولا يسمح لإنسان بأن يرى تلك الحشنة. لأنها إن تشع فوق ماراتوك مثل قديل كنيسة مضاء إمك لا ترى منع النور. لا ترى غير النور فقط. تقترب منه لكنك لا تصل إليه، لأنك كلما اقتربت منه تراه يصيء من ناحية أخرى. لأنه غير مسموح لك أن ترى مصدره....

لماء الخلود ونعاج الخلود عند إسحاق الأعرج قوة إعجازية أكثر من أي شيء على مره عاهاه الناس. وعلى إعانة حماهم السابق الكامل إليهم، بهذا الإيمان الراسخ يسمح إسحاق بيده على عنه الصعري لتعود إلى طبيعتها، وعلى رحله

ليبتخلص من عرجها، وعلى كامل جسمه كأنها صارت ذات مغناطيسية إعجازية. ويتحمس إسحاق، ويحكي لي عن المكان المقدس في قمة ماراتوك. في كل عام يصعد السباح إلى قمة ماراتوك قادمين من شتى أنحاء العالم. - كان يأتي إليها أناس من روسيا ومن موش. يأتي الألاف ينذرون النذور، وينذحون الذبائح، ويقدمون القرابين، ويطلقون العيارات النارية، ويرقصون رقصة الصاصونيين.

يوجد فوق قمة ماراتوك ضريح. في ساحة هذا الضريح توجد تربة. فلو أنك ارتقيت ماراتوك في يوم النذر، وأخذت من هذه التربة وتمسحت بها، فإنها تفيك من غصة الأفعى ولدغة العقرب ولا تمرض. في يوم النذر يطلق السباح العيارات النارية بكثرة. يطلقونها على بعضهم بعضاً ولكنهم لا يموتون...

ولكي يؤكد صحة رواياته يسرد إسحاق الأعرج واقعة شاهدها بأم عينه حسب قوله. وهي أنه في إحدى المرات عندما كان الحجاج عائدين، انزلت صخرة من الجبل، ووقعت فوق امرأة اسمها حاطو وأخوها أرئين. وتدحرجت المرأة إلى الوادي. فخاف الحجاج وبدؤوا بككون ويتوسلون إلى ماراتوك أن لا يصيبها بضرر. ثم ذهبوا وتجمعوا حول المرأة التي كانت ممددة على الأرض وكأنها ميتة. بعد ساعتين شفيت المرأة، ووقعت على رجليها، وبدأت ترقص رقصة الصاصونيين. لم يصبها أذى بفضل ماراتوك.

وينتهي إسحاق الأعرج من حكايته ويأتي ليجلس بالقرب مني على الأرض المعشبة وهو يلهث. ويغمض عينيه أمام أشعة الشمس. ويسود بيننا صمت طويل. فرحت أفكر في حكاياته عن ماراتوك، وأخمن ما يتوقعه. فسألته:

. إسحاق ماذا تنتظر من ماراتوك؟ ...

. سأشرب أنا وزوجتي من ماء الخلود في ماراتوك ونشفي...

وصمت من جديد. أعرف أنه كان غارقاً في أفكاره. وأنه يقوم الآن برحلة طويلة سريعة. لقد وصل إلى منكب ماراتوك مع زوجته وهما يصعدان الآن إلى

المعيد كحاجين... وسيشريان من الماء. ماء الخلود، وسيحصلان على تفاحة الخلود. وسيولدان من جديد، وسيرجع إسحاق الأعرج إلى إسحاق الشاب في الثامنة عشرة من العمر، وسيعود من حديد إلى رعاية خراف صاصون فوق المروح الزمردية وسط أريج الزهور الموسمية، وسيعزف على مزماره معزوفته القديمة لخرافه وإلى حياته الجديدة وإلى حبه لزوجته. وستولد زوجته أيضاً من جديد، وستعود عذراء وستعود فتاة في السادسة عشرة من عمرها تسمى شوشان، بشعرها الطويل وتتسلل عبر شعاب الجبل لتستمتع إلى مزماره ومعزوفاته التي تشبه حريق مياه الينابيع... سيحبان بعضهما بعضاً مع تمايل أشجار الغابات المعتمة ورهبة عواء الدئاب. ثم يتزوجان ويقام لهما عرس كبير صاخب طوال اليوم، وسيحيط بهما الأحباء والشهود، وسيبارك إكليهما كاهن أرمني. كاهن حاد الذهن من قريتهما. ويرقص فتيان قرية بيرشك، برقصون الرقصات الشعبية المعهودة. وسترقص فتيات قريتهما الرشيقات الجميلات اللواتي يتهادين بدال من أحل إسحاق وعروسه شوشان. ويسيل النبيذ ويتدفق كينبوع وتصدح الأغنيات وتعرف المزامير وتقرع الطبول. هيا يا فتيان إلى الرقص يا عرائس ويا فتيات يا حدود ويا حداث ارقصوا أنتم أيضاً لإسحاق. فإن إسحاق الراعي يتزوج مرة واحدة....

أخيراً يعقب الصخب هدوء... ستنتهي ضجة الغناء والرقص، ويتفرق المحتفلون بالعرس بسلام مع تمنيات عظيمة مثل جبال صاصون... بعد سنة سيكون إسحاق أباً لولد جميل، مثل نور الشمس، شجاع، وسيعمدونه في كنيسة ماراثوك يوم النذور، وسيأخذون حفنة من تراب أرض الضريح، ويُقسِّمون بها بدن الطفل، لكي لا تعضه أفعى ولا يلدغه عقرب ولا يصيبه مرض...

وأقطع الصمت الذي طال أمده وأنادي:  
إسحاق.

وينتفض إسحاق من نومه الحالم ويجلس.. فأنظر إلى وجهه المشوه وإلى جسده المهدم، وينظر هو إليّ بسواد ونور فرح... و يقول:

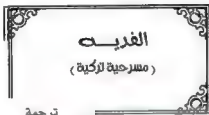
ذهبت حياتي سدى.

فاستوعبت ما يريد أن يقوله. لقد انقضت حياته بلا فائدة. كان طيفاً لإسحاق القديم الجميل منذ 1915. كم كان يتمنى أن لا تعترض حياته سنة 915، بل أن تستمر من دون المرور بسنة 915، بثس الإنسان المنحوس فهو معرض للموت طالما لا يمكن منع ضربات الشر، أو محوها من جذورها....

لكن يا إسحاق، سوف تعود وتعود إليك زوجتك الحبيبة، وسوف أعود أنا أيضاً، ويعود الجميع، ويقام لك عرس بهي. ونحصر الحح الأكبر، الحح الذي لا رجعة بعده. ستعرف المرامير سيرقص الراقصون وسيكون الرقص فوق قمة ماراتوك، الذي يتساعد منه الدخان من مدخنة الكنيسة الجارة اثنا عشر شهراً على الدوام...

وبحاه ذلك اليوم يعود شكلك إلى صورة الله

فليتجلى الله بشكلك القديم وليمب إسحاق الثاني. إسحاق الأعرج. وليولد من جديد إسحاق الأول. إسحاق جديد. إسحاق ثالث أب لأولاد جدد. وأحفاد يشربون من ماء الوطن ولا تدوس بعد ذلك قدرة حدود الوطن.. ■



ترجمة  
جوزيف ناشف

ARCHIVE

#### الشخصيات

علي:	في الثلاثين من العمر
الحاج محمد:	في الستين من العمر
الكاتب:	في الخامسة والثلاثين من العمر
الضابط:	في الخامسة والأربعين من العمر
الحارسان:	في الخامسة والثلاثين من العمر
الراعي:	في الخامسة والثلاثين من العمر
انكشاريان:	في الخامسة والثلاثين من العمر
اللصان:	في الثلاثين من العمر
أغا الوسطى:	في الخامسة والأربعين من العمر
المحضر:	في الخامسة والثلاثين من العمر

## الفصل الأول

الديكور: "موقد الحديد في الجهة اليسرى... باب في الجهة اليمنى. السرير في مكان مناسب.. في وسط الغرفة كرسيان خشبيان. بجانب رأس السرير طاسه ومشربية.. هناك سيفان معلقان على الجدار نافذة فوق الموقد.. الحديد يعمل بمفرده إلى جانب الموقد. يضرب على قطعة حديدية موجودة فوق السندان.. يدا علي اسودتا ووجهه أيضاً. علي يشد حبل منفاخ الموقد، وياليد الأخرى يحرك ما في الموقد. يدخل الإنكشاريان إلى الداخل).

### النشهد الأول

(علي - الإنكشاريان).

الإنكشاريان: أمدك الله بالقوة يا معلم علي.  
علي: دمتما أيها السيدان. تفضلاً. احلسا هنا.

(يشير إلى الكرسيين. يحلس الإنكشاريان).

علي: مرحباً أيها السيدان.. قدمتما أهلاً.  
الإنكشاريان: مرحباً يا معلم علي.. سلمت يدك.

(علي منشعل بالضرب على قطعة الحديد الموجودة على السندان).

الإنكشاريان: يبدو أن لديك عملاً كثيراً يا معلم علي.  
علي: نعم. لقد أرسل آغا الوسطى خنجره، وسأحاول الانتهاء منه

قبل المساء الأغا يريد أن أنهيه بسرعة، وقد قال لي: أريده اليوم، وأنا لم أستطيع قول أن لدي عملاً آخر. أنا لا أدخن، ولهذا لا أستطيع أن أكرمكما بشيء... لا تؤاخذاني..

الإنكشاريان: أستغفر الله يا معلم  
(ينشغل علي بتحريك النار في الموقد، ثم يضع الخنجر في

الماء. يقف أحد الإنكشاريان، ويقترّب من السيف المعلق على الجدار. ينزل السيف ويقلبه، ثم يتحدث مع علي).

الإنكشاري 2: هل هذا السيف لأحد الزبائن، أم...  
علي: نعم.. إنه لأحد الزبائن.. لا أعرف اسمه.. إنه رجل طويل

القامة من الإنكشاريين... لونه أسمر، ويوجد على وجهه شامة هنا (يشير بيده إلى المكان) فقد اصبعين من يده اليسرى..

- أحضره إلي منذ أيام  
الإنكشاري 2: حتماً هنا عائد للأغا دون أصابع  
(يقف الإنكشاري 1، ويقترّب من صديقه.. علي منشغل بعمله).
- المعلم علي بارع في صنع السيوف.. انظر إلى هذا (يهز السيوف، وكأنه يحارب) يا معلم علي.. أليس لك ختم على هذا؟..  
علي :
- (الإنكشاري 1 يأخذ السيوف، ويقبله، ثم يشير إلى مكان ما).  
هاهو :  
الإنكشاري 1: جئت إليك يا معلم، كي تصنع لي سيفاً كهذا، ولو أن هذا لم يكن ملكاً لأحد لاشتريته منك.. أعجبتني كثيراً.. أريده مثل هذا تماماً.. أيمكن ذلك؟..  
علي :  
الإنكشاري 2: سيكون أفضل من هذا.. اطمئن..  
ولكني أريده جاهزاً خلال يومين لا أكثر.  
علي :  
لا يمكن **لا أستطيع أن أعددك**.. أكون كادباً.. كما ترى لدي أعمال كثيرة.
- (للثاني) لم السرعة يا صديقي؟.. لدينا داهبين إلى الحرب عداً يلتفت إلى علي) جهره في الوقت المناسب يا معلم.  
علي :  
لا أستطيع تحديد الرمز تماماً، ولكن إن شاء الله (يعد على أصابعه) اليوم هو الخميس أليس كذلك؟ الجمعة.. السبت.. الأحد.. سيكون جاهزاً يوم الاثنين القادم.
- الإنكشاري 2: ألا يمكن تجهيزه في وقت أسرع؟  
علي :  
كما تريان لا أستطيع الجلوس، والتحدث معكما.. النهار قصير، وأنا أعمل بفردتي.
- الإنكشاري 1: صحيح يا معلم.. صحيح.. (يلتفت إلى الإنكشاري 2) يا صديقي كما قلت لك: ليكن في زمن متأخر، وليكن جيداً.. هكذا يقولون.. ثم ما الداعي لهذه السرعة؟.. ليكن جاهزاً بعد أربعة أيام.. هل ستتحدث بأمور السعر؟ كم الساعة الآن؟ (يخرج ساعته، وينظر) أوه.. الساعة الآن العاشرة والنصف إلا خمس دقائق.. سنتأخر على صلاة العشاء.
- الإنكشاري 2: أوه.. لقد تأخرنا.. يجب أن أمر على العطار أحمد آغا، وأشتري

منه الحلاوة.. هيا.. لنذهب.. (لعلي) يا معلم علي.. لا أرى داعياً للاستفسار عن الكلفة.. كما تأخذ من الناس، ستأخذ منا أيضاً..

علي: لا تهتم.. دعني أصنع السيف أولاً، وبعد ذلك أدفع ما تجود به نفسك.. كما تعرف.. أنا لست من هواة جمع المال..

الإنكشاري 2: نعم يا معلم.. نعم.. ولكن يجب أن أعرف.. الأصدقاء جميعاً يشكرون منك.. الجميع يحبونك، وممتنون من عملك.

علي: هذا من طيبهم يا أغا، ورغم ذلك، غمر الفولاذ بالماء مرتين ليس أمراً سهلاً.

الإنكشاري 2: فعلاً الجميع ممتنون من عملك يا معلم علي.. دم سالماً، وأصنع لنا السيوف، والقروس دائماً.

الإنكشاري 2: قبل قليل كنت تقول هيا، والآن بدأت تثرت مع المعلم.. هيا يكفي.

الإنكشاري 1: لنذهب.. لنذهب (يلتفت إلى علي) اسمع لنا يا معلم.. لقد شغلناك عن عملك لفترة طويلة.. إلى اللقاء.

الإنكشاري 1: إلى اللقاء.. دمت سالماً (يسير).. مع السلامة مع السلامة.

علي: (قبل خروجهما من الباب يعود الإنكشاري 2 إلى علي، ويضع يده على كتفه).

الإنكشاري 1: لا تنس أن تكتب اسمي على القبضة يا معلم.. كدت أنسى هذا.

الإنكشاري 1: (ينادي من الباب) ألم ننته بعد من قصة السيف هذا؟

علي: (للإنكشاري 1) كما تريد.. كما تريد.

الإنكشاري 1: هيا يا معلم علي.. يجب أن ينسل للعباب من أفواه أصدقائي عندما سيرون سيغي.. يجب أن يقولوا يا سلام.. لا تقلق..

علي: إذن هيا.. أستودعك الله.. إلى اللقاء.

علي: مع السلامة.

(يخرج الإنكشاريان).



## المشهد الثاني

(علي وحيداً)

(علي يعمل قرب الموقد.. يمسح عرقه بيده.. يتسمخ لظلمة ورد إلى ذهنه يهز رأسه).  
الوسواس... (يضرب بالمطرقه... يتنهّد) آيه.. الحمد لله.. هذا علي:  
أيضاً قد انتهى (يترك المطرقه... يتراجع) أوف.. لقد تعبت كثيراً.. سأستريح قليلاً (يتهاوى على الكرسي)، حتماً نحن في وقت متأخر الآن (ينظر في أطراف المكان، ثم ينظر إلى النافذة المواجهة فوق الموقد.. يتنهّد) آه.. آه.. من قال أن علينا لم يحتمل لطف عمه، وأتى إلى "أماصبا"، واستقر فيها، وتحول إلى حداد (يقف.. يتجول.. يشرب من المشربية، ثم يجلس على الفراش، ويفكر لفترة قصيرة، ثم يشد ذراعيه إلى الخلف) آه.. أحس بتعب كبير هذا اليوم (يقف يغسل يديه، ووجهه.. يخرق قطعة قماش من سرواله، ويمسح بها يديه ووجهه، ويأخذ معطفه المعلق على الجدار، ويرتديه.. في هذه اللحظة يدخل آغا الوسطى).

## المشهد الثالث

(علي - آغا الوسطى).

آغا الوسطى: السلام عليكم يا معلم علي.  
علي: وعليكم السلام يا آغا.. تفضل.  
آغا الوسطى: إن شاء الله أنهيت الخنجر، أليس كذلك؟  
علي: أحل... كنت أنتطرك... لقد عملت عليه طوال النهار، حتى أنهيت منه، كي لا أكون كاذباً في وعدي.  
آغا الوسطى: لا أنقصك الله يا معلم علي.  
(يخرج علي الخنجر من خلف الموقد، ويعطيه إلى الآغا).  
علي: تفضل يا آغا.  
آغا الوسطى: (يأخذ الخنجر، وينظر إليه بدقة.. يقبله... يتسمخ... يحرك الخنجر ويستعمله)، فعلاً إنه رهيب يا معلم.. لقد أجادوا في مدحهم.. كم هو حسابنا؟  
علي: بقدر ما تشاء، المهم أنك أعجبت به.  
آغا الوسطى: لا.. لا يمكن هذا.. كم تريد؟  
علي: ماذا سيحدث إن لم آخذ شيئاً؟ أهو كثير أن أصنع خنجراً

للآغا؟

آغا الوسطى: (يجلس على الكرسي) فعلاً أنت إنسان طيب القلب يا معلم علي.

علي: هذا من أصالتك يا آغا.

(يخرج الآغا كبساً من وسطه، ويمده إلى علي).

آغا الوسطى: خذ يا معلم علي.. سلمت يدك... إن احتجت إلى أي شيء،

فسأقوم بالواجب إن شاء الله... لقد سررت لهذا كثيراً (يخرج ساعته، وينظر) لقد اقترب موعد آذان العشاء... حتماً أنت أيضاً ستذهب إلى الجامع... أياه.. أستودعك الله (يقف، ويسير).

علي: مع السلامة يا آغا.

(يخرج آغا الوسطى).

### المشهد الرابع

(علي وحيداً).

(يبقى علي وحيداً مرة أخرى.. يتقدم من الموقد).

علي: يحب إعطاء الموقد أيضاً (يصب الماء على الموقد، ويقترب من سريره) سأرتب الفراش أيضاً كي يكون جاهزاً عند قدومي.

(يبد الفراش.. يسير باتجاه الباب.. يعلق الباب جيداً، ويخرج.. نسمع صوت علي من الخارج).

ماذا سيحدث إن لم أقفل... ليس هناك في الداخل ما يؤخذ. (يبقى المسرح فارغاً لمدة.. هناك ضوء خفيف على حشبة المسرح.. بعد قليل ينفتح الباب، ويمتد رأس خائف إلى الداخل).

للص1: (لصديقه الموحود في الخارج) اضبط أنفاسك قليلاً يا رجل.. قد يكون هناك أحد ما..

للص2: (يدفع صديقه) قبل قليل كان متوجهاً نحو الجسر.. إنه هو.. ألم تره؟ لم أنت خائف؟ (ينخل أحد اللصين، وهو يحمل في يده جلد خروف ميتلاً، وينظر في أطراف المكان).

للص1: دعنا نجلس، وننقسم المال، ونرحل قبل مجيء الرجل (يجلسان على السرير).

للص2: لم تمسك هذا الجلد في يدك؟ أرمه.. (يأخذ الجلد من يد صديقه،

- ويرميه إلى جانب الموقد.. نسمع من الخارج صوت وقع أقدام، وسعالاً خفيفاً).
- اللمص: 1 (بصوت هامس) اسكت.. بهدوء يا رجل.. حتماً كشف أمرنا... ترى أ هوقادم إلى هنا؟
- (يسكتان لفترة.. يصيخان السمع باتجاه الباب.. يتنعد صوت السعال).
- اللمص: 2 لا يا رجل... إنه أحد المارة.. بالك من جبان... هيا.. لنتقاسم المال، ويتنعد من هنا..
- (يحرجان الأكياس من جيبيهما.. يأخذ اللمص 2 كيساً، ويعطي كيساً لصديقه الثاني). لقد كان الراعي جباناً، وخائفاً.. عندما رأنا انغز اللسان في حلقه
- اللمص: 1 هل حصتي كيسان فقط؟...
- اللمص: 2 وكم هو عدد الأكياس التي سرقناها؟..
- (نسمع صوتاً قادماً من البعيد).
- الضابط: من أنت؟
- صوت علي: لست غريباً.
- الضابط: من أنت؟
- صوت علي: علي.
- الضابط: أي علي؟
- (تخفت الأصوات، وكأنها تأتي من البعيد).
- اللمص: 1 جيد.. ولكن أنا الذي كنت واقفاً عند رأس الراعي.. كنت أخشى أن يلقي القبض علي.. كان رجلاً قوياً..
- أصوات: إنه علينا.. إنه المعلم علي يا رجل.
- ص الضابط: ماذا تفعل هنا يا معلم علي؟
- ص علي: لا شيء.
- ص الضابط: كيف لا شيء؟
- اللمص: 2 إيه.. يكفي يا رجل.. أنت كنت تنتظر عند الراعي، وأنا دخلت الضيافة، وسرقت الأموال، ولو أنهم ألغوا القبض علي، ماذا كان سيحدث؟..
- ص الضابط: ألا تعرف أن الأغا لا يريد من أحد أن يتجول في الطريق بمثل هذا الوقت؟

- ص علي: أعرف.  
ص الضابط: حسن.. ماذا تعمل هنا في مثل هذا الوقت من الليل؟ هل أوقعت المطرقة في الماء؟  
اللص2: (يحاول الوقوف) هيا يا رجل.. هيا.. لقد جلسنا طويلاً.. قد يعود الرجل إلى هنا، ويدخل رأسينا في المصيبة.  
(يقفان).  
اللص1: ألن تعطيني كيساً آخر؟  
ص الضابط: هيا.. ابتعد من هنا، ولا تتجول.. لو كان أحد غيرك، لكنيت تصرفت معه علي نحو آخر.  
اللص2: لنبتعد الآن.. غدا سنفكر.  
اللص1: هل أخذ جلد الخروف؟  
اللص2: يالك من رجل طماع.. قلت دعه هنا.. الذنب ذنبي لأنني أحضرتك إلى هنا (يسمع صوت من الخارج صوت أقدام، وسعال).  
لقد جاء الرجل.. سيلقى القبض علينا (يشد صديقه بهدوء خلف الباب، ثم يؤشر بإصبعه علامة السكوت).  
إن نحل إلى هنا، سنأصربه، ونهرب أنت إلى الخارج بسرعة.  
(يسترق السمع، ويقتظر بفكر أصوات الأقدام.. يستعد اللصان نبتعد أصوات الأقدام يفتح اللص الثاني الباب بهدوء يهرب الاثنان إلى الخارج يطل الباب مفتوحاً.. تخفت الإضاءة قليلاً.. يظهر علي بالباب، ثم يدخل وهو شارد ومضطرب).

### المشهد الخامس

- ص علي: (علي وحيداً).  
(ينظر إلى الباب) شيء غريب. يبدو أن الريح فتحتة.  
(يفتح الباب، ويجعل النظر في الغرفة، وهو يقول: أوف متطاولة.. العيش في المدينة نوع من الأسر، ولكني لا أستطيع العمل في الجبل.. هه.. لا تتجول في الطريق، ولا تقف عند رأس الجسر) يهز رأسه في اتجاهين متضايقاً من هذا الأمر (إيه يا علي.. إيه.. لم تركت المدرسة، وهربت من عمك؟ ربما كنت الآن عصاً للنفاس..)

(يجلس على فراشه.. يخلع حذاءه، ويعد ذلك يخلع معطفه ويضعه تحت رأسه، ويتمدد على الفراش بعد فترة).  
لقد جف حلقي.. الأفضل أن أرتشف قليلاً من الماء (يشرب من المشربية ويعود، ويتمدد على فراشه ثانية). أنا في هذه المدينة منذ ثلاثة عشر عاماً بعيد عن الأم.. بعيد عن الأب.. بعيد عن الأهل.. لا أشعر اليوم بالنعاس (يشد اللحاف على نفسه.. يميل نحو اليسار، نحو اليمين.. بعد قليل يشخر.. يعم الظلام المسرح، بعد فترة نسمع ما يرد من أفكار إلى ذهن علي).  
لا تهتم... ستم الأمور... والله... مانا سيحدث؟... هه..

(يميل إلى الجهة الأخرى) لا يمكن في الغد يضاء المسرح بعد قليل تدريجياً.. نسمع من الخارج أصوات وقع أقدام، وسعال).  
هذا هو الانتباه.. نحو دكان المعلم علي (تقريب الأصوات، والضجة).

أصوات:

(من الخارج) انظروا إلى العتبة.. ليست هناك علامات.. حتماً هذا من فعله أخ أخ انظروا انظروا.. كبس.. تمام.. إنه هو نفسه (يقفرون الباب بقوة)  
(يصرخ) بعال يوم الاثنين (يقف الباب بقوة أكثر).

ص الضابط:

علي:

يا معلم علي.. يا معلم علي..  
(يقف علي من فراشه حائفاً، وينظر في أطراف المكان مضطرباً) يا معلم علي.. هي أنت يارجل..  
(محتاراً) من هناك؟

ص الضابط:

علي:

افتح الباب بسرعة..  
من أنت؟  
أقول افتح الباب بسرعة.. ستعرف من أكون عندما تفتح الباب (علي يتعل حذاءه).  
انتظر.. أنا قائم..

ص الضابط:

علي:

(ياخذ المعطف، ويضعه على كتفه، ثم يسير باتجاه الباب، ويفتح المزلاج وعندما يرى الضابط أمامه يقف محتاراً.. يدخل الضابط مع اثنين من الحرس).

ص الضابط:

علي:

### المشهد السادس

(علي - الضابط - الحارسان)

- الضابط: سنفتش الدكان يا معلم علي.  
(ينظر علي إلى الضابط بحيرة، وتعجب... يريد أن يقول شيئاً).  
(متلعثماً) لم؟ علي:  
الضابط: البارحة مساء حدثت سرقة في حظيرة السيد بوبال.. تمت سرقة خراف من القطيع، وأموال من دار الضيافة.  
علي: وما علاقتي أنا بهذه السرقة؟  
الضابط: اللصوص دبحوا الخراف تحت الجسر، ونسوا كيساً من النقود هناك.  
علي: وما علاقتي أنا؟  
الضابط: لا تسألني.. استمع إلي فقط.. لقد وجدنا كيساً آخر من تلك الأكياس أمام باب دكانك قبل قليل.. انظر إلى العتبة (يشير إلى العتبة) إنها مليئة بالدم.  
(ينظر علي إلى العتبة بدقة، وحيرة. تتغير سحنته، ويهز رأسه إلى الجهتين) لقد رأيتك ليلاً عند رأس الجسر.. ماذا كنت تفعل هناك؟  
(يتراجع علي وهو في حيرة).  
علي: فتشوا..  
الضابط: (للحارسين) فتشوا الدكان (يتحرك الحارسان يميناً، ويسرة، ويفتشان الفراش، وينظران إلى أسفله.. يتقدم الضابط من الموقد، وفجأة يصيح أحدهما).  
الحارس 1: أخ.. انظروا.. انظروا..  
(يرفع جلد الخروف من الأرض. الضابط ينظر بحذر إلى وجه علي).  
الضابط: ما هذا؟  
(علي لا يجيب.. يقترب الضابط منه، ويمسك نقهه).  
يالك من مكر.. لقد وجدوه تحت مقعدك (بصوت أجش) لا تعذبنا، ولا تجعلنا نخلط بالحديث معك.. لا نحاول التمشي.. هيا أخرج الأموال، وقل لنا أين هي الخراف؟  
علي: أنا لم أضع جلد الخروف هنا.

وهل أنا الذي وضعته؟ هيا أخرج الأموال.. الأموال.

الضابط:

أنا.. أنا..

علي:

(مقاطعاً) أنا لا أعرف شيئاً اسمه أنا، أو منا يا معلم علي...

الضابط:

هيا قل أين أخفيت تلك الأموال، والأفضل أن تخرجها فوراً...

عليك أن تنقذ نفسك بأسهل الطرق أنت تعرف أن الإنكشاريين

يحبونك.. ربما فعلت هذا لأن الشيطان قد وسوس لك.. لا تتعبنا..

هيا أخرج الأموال (علي يهز رأسه في حيرة).

يارب.. أنت تعرف (بفقدان أمل) ما هذه المصائب التي تتوالى

علي:

على رأسي؟ (يرفع رأسه داعياً) يا آغا... أقسم لك بشرفي،

وناموسي بأنني لا أعرف أي شيء، ولا أعرف من وضع هذا

الجلد هنا.

الضابط:

(يلمز) يا معلم علي...

علي:

أقسم بالقرآن يا آغا إنني لا أعرف شيئاً مما تقول.

الضابط:

وكيف وصل هذا الجلد، وهذا الكيس إلى هنا؟ ماذا كنت تفعل

عند رأس الحسري ذلك الوقت المتأخر من الليل؟

آغا... (لا يستطيع الكلام.. ثم يتابع) يا آغا... ماذا أقول لك؟ لا

علي:

أعرف.. والله ليس لي علم بأي شيء.. حتماً هو واحد من

الأعداء.. أراد الإساءة إلي ليقتلني لم أذهب إلى هناك... كنت

متصافياً.. عملت هنا من الصباح وحتى المساء... تعبت كثيراً...

أردت أن أستنشق قليلاً من الهواء عند رأس الجسر (يسعل).

وضع الأمر.. لن تتكلم بالحسنى... كما أنني لا أستطيع أن

الضابط:

أجعلك تتكلم مكرهاً (بلهجة قاسية) هيا سر أمامي، هناك

ستدافع في الحكمة، ستدافع عن نفسك (يصاب علي بالضيق،

ويهز رأسه.. يريد أن يقول شيئاً، ولكنه لا يستطيع.. يحي رأسه

إلى الأمام، ثم يسير باتجاه الباب.. يلحق به الحارسان،

والضابط، وخلال ذلك يسدل الستار ببطء شديد).

-نهاية الفصل الأول-

## الفصل الثاني

الديكور (غرفة القاضي. كرسي القاضي في الجهة اليسرى، في الجهة اليمنى باب.. هناك خمسة أو ستة مقاعد للمواجهة.. طاولة صغيرة أسفل الكرسي.. تقرأ المخطوطات التالية على الجدران: العدل أساس الملك-الكسب حبيب الله-العقوبة على أساس العمل.. عند فتح الستارة، نجد القاضي والكاظم في مكانيهما. الكاظم منشغل بالكتابة... القاضي يضع نظارة على أنفه، ويمسك شعراحيته.. بعد أن يسأل يتحدث مع المحضر الواقف في زاوية الغرفة).

### المشهد الأول

(القاضي-الكاظم-المحضر).

القاضي: يا حضرة المحضر ناهم، ودعم يدخلون  
(ينادي المحضر من الباب).  
المحضر: الحداد علي سويلامز أوغلو الضابط حسين أعا. الراعي أبرام  
(يدخل الضابط أولا، ثم علي، والحارسان، والراعي).

### المشهد الثاني

(السابقون- الضابط- علي- الحارسان- الراعي).

(يلقي القاضي نظرة على الحاضرين من خلال نظارته).  
القاضي: هم.. (يهرأسه إلى الجهتين بطريق مقصودة، ثم يسأل، وكأنه لم يرههم).  
هل حضروا يا ولد؟ (يعود ثانية للنظر إلى وجوه الحاضرين) أخرج من هم شهود على الحادثة.  
(يمسك المحضر بذراع الراعي، ويطلب منه الضروح، ويلحق به الضابط والحارسان).

### المشهد الثالث

(السابقون-علي).

القاضي: (يتحدث إلى علي) ما اسمك يا ولدي؟  
علي:  
القاضي: كذبتك؟  
علي: سويلامز أوغلو



- القاضي: اسم أبيك؟  
علي: أحمد.  
القاضي: كم عمرك؟  
علي: ثلاثون.  
القاضي: من أين أنت؟  
علي: (يتلعثم) يا حضرة القاضي.. أنا لا أعرف من أين أنا..  
القاضي: يا إلهي.. ألا يعرف المرء من أين هو؟ من أين أتيت إلى هنا؟  
علي: جئت من "أرزروم" ولكن..  
القاضي: حسن.. ومن أين أتيت إلى "أرزروم"؟  
علي: من القرية.. كنت عند عمي..  
القاضي: ماذا كان اسم القرية؟  
علي: لا أعرف.. لم أعد أتذكر..  
القاضي: هل مضت فترة طويلة على فراق لعمك؟  
علي: (يتنهد) أجل.. منذ فترة طويلة يا سيدي القاضي..  
علي: ألم تزر عمك بعد ذلك؟  
علي: كلا..  
القاضي: هل حكم عليك سابقاً؟  
علي: لا يا سيدي..  
القاضي: ماذا تعمل؟  
علي: أنا حداد يا سيدي القاضي  
(يخرج القاضي علبة العطوس من جيبه، وفيما هو يفتح العلبة، يسأل ثانية).  
حسن.. أنت حداد إذن.. أين دكانك؟  
علي: في حارة المشط..  
(بعد أن ينظر القاضي إليه من نظارته، ويتفحصه.. يهز رأسه).  
هم.. (يمسد شعر لحيته، ثم يشم من العطوس، ويلتفت إلى الكاتب) حسن.. يا حضرة الكاتب افتح الدفتر، واكتب بناء على حادثة السرقة التي وقعت ليلاً، فقد أهاد المتهم بأنه جاء من إحدى قرى: "أرزروم" إلى أماسيا، وفتح دكانه للحدادة في محلة المشط، وهو يبلغ من العمر الثلاثين، ويدعي أنه من عائلة سويلامز أوغلو (يخاطب علي) ما اسم والدك يا ولد؟

- علي:  
القاضي:
- أحمد.  
(للكاتب) اسمه علي بن أحمد، ويعمل حداداً، وقد دونت المعلومات من الهوية التي قدمها، وجرت التحقيقات معه حسب الأصول (يسعل.. يسد شعر لحيته، ثم يخاطب علي).  
نعم يا ولد... (يأخذ ورقة من أمامه، وبعد أن يلقي نظرة عليها) في منتصف ليلة الأمس، وفي الساعة 5، 3 حدثت سرقة.. فقد قام أحد اللصوص بتوثيق راعي السيد بوبال، وسرق خمسة خراف، وقد تم ذبح أحد هذه الخراف تحت الجسر، ووقع كيس من المال هناك، ووجد الضابط كيساً آخر من المال أمام دكانك، كما وجد جلد حروف أيضاً في دكانك، وأكد الضابط أنه شاهدك ليلاً عند رأس الجسر (يخرق القاضي منديله، ويعطس، ثم يعيد المنديل على كتفه). حسن.. اشرح الآن كيف وثقتم الراعي، وكيف سرقتم البيت؟ من هم شركاؤك؟  
(يرفع رأسه المنحني أمامه) أنا لم اسرق يا سيدي القاضي، ولا أعلم لي بأي شيء.  
حسن.. أنت تقول: لا أعلم لك بأي شيء.. إذن كيف وجد جلد الخروف في دكانك؟ وكيف راوا أحد الأكياس المسروقة على عتبة دكانك؟  
علي:  
القاضي:
- أنا لم أحضر هذه الأشياء.  
من الذي أحضرها إذن؟  
لا أعرف.  
حسن.. ماذا كنت تفعل عند منتصف الليل فوق الجسر؟  
لا شيء.  
كيف لا شيء؟  
القاضي:
- كنت متضيقاً في تلك اليوم، وقررت التجول كي أشم قليلاً من الهواء.  
وعند ذلك؟  
القاضي:
- علي:  
عندما توجهت نحو الجسر رأيت الضابط قادماً.. لم أتعرف عليه في البداية، ولكني عرفته عندما تقدمت منه.. طلب مني أن أذهب، وأنا، وعدت فوراً إلى الدكان، وأغلقتة بالملزاج، وضمت، ولم أشعل المصباح نظراً لأن ضوء القمر كان ساطعاً.. (يتوقف

### عن الكلام)

القاضي: حسن.. حسن.. أكمل  
علي: استيقظت في الصباح على أصوات ضربات قوية على الباب،  
ودخل الضابط، واثنان من معاونيه إلى الدكان، وفتشوه.. لم أكن  
أعلم أي شيء.. أحد الحارسين وجد جلد خروف ذبح حديثاً،  
وأخذني الضابط إلى الموقد (يحتي رقبته)  
القاضي: متى رآك الضابط عند رأس الجسر؟ كم كانت الساعة؟  
علي: لا أعرف يا سيدي القاضي  
القاضي: (للمحضر) ناد على الضابط يا حضرة المحضر  
المحضر: (ينادي من الباب) يا حسين أغا  
(يدخل الضابط)

### المشهد الرابع

(السابقون - الضابط)

(يحضر المحضر كتاباً أخضر اللون من على الرف، ويقلبه، ثم يضعه أمام  
القاضي)  
القاضي: (ينظر إلى الضابط من تحت نظارته) ما اسمك يا ولدي؟  
الضابط: حسين  
القاضي: واسم والدك؟  
الضابط: علي  
القاضي: والحي؟  
الضابط: كشكا أوغلو  
القاضي: الوظيفه؟  
الضابط: مسؤول عن الحراسة  
القاضي: (للكاتب) يا حضرة الكاتب.. اكتب في الدفتر ما يلزم من القيود  
(يلتفت إلى الضابط)  
أنت الآن في العدالة يا ولد.. القضية معروفة.. ستقول الآن ما  
شاهدته، وما تعرفه من أجل إحقاق الحق، وإرضاء الله إذ  
يقول: لا تخفوا الحقيقة.. ستقسم الآن على قول الصدق.. اقترُب  
من هنا (يتحى الضابط إلى القاضي) مد يدك اليمنى (يمد  
الضابط يده اليمنى، ويضعها على الكاتب) هل تقسم على قول

الحقيقة كما حدثت، وكما شاهدها دون إكراه، أو ضغط؟  
 الضابط: أقسم..  
 القاضي: (القاضي يجعله يقسم ثلاث مرات)  
 حسن.. عد إلى مكانك  
 (يعود الضابط متراجعا إلى مكانه)  
 القاضي: كم كانت الساعة عندما صادفت عليا.. أتذكر ذلك يا ولد؟  
 الضابط: حوالي 3.5 يا سيدي القاضي  
 القاضي: (لعلي) أين كنت قبل أن يراك الضابط؟  
 علي: كنت أتجول في الطريق  
 القاضي: أي طريق؟  
 علي: الطريق الطويل  
 القاضي: ألم يكن معك أحد؟  
 علي: لا يا سيدي القاضي  
 القاضي: ألم تقابل أحدا، وأنت في طريقك إلى الجسر؟  
 علي: بلى يا سيدي.. شاهدت عند الجسر واحدا من أغوات الوسطى..  
 حيائي، ومرولكفي لم أعرفه جيدا..  
 القاضي: (للمحضر) يا حضرة المحضر اطلب الراعي إلى هنا  
 (يتجه المحضر نحو الباب، وينادي)  
 المحضر: الراعي أيرام  
 (يدخل الراعي، ويحبي بطريقة غريبة)

### المشهد الخامس

(السائقون - الراعي)

القاضي: وهناك آخرون؟  
 المحضر: هناك الحارسان يا سيدي  
 القاضي: أدخلهما  
 (ينادي المحضر من الباب)  
 المحضر: الحارسان  
 (يدخل الحارسان إلى الداخل)

### المشهد السادس

(المبايعون - الحارسان)

- القاضي: (للمراعي بعد أن يراقبه من تحت نظارته) ما اسمك يا ولدي؟  
 المراعي: أبرام  
 القاضي: من أين؟ (ينظر المراعي حوله مضطرباً) إني أتحدث معك يا ولد..  
 سادا ينادوك؟  
 المراعي: ينادوني المراعي أبرام  
 القاضي: (يهز القاضي رأسه إلى الطرفين، وكأنه منزعج)  
 لا يا ولدي.. أنا لا أسألك عن مهنتك.. أريد أن أعرف كنييتك..  
 كنييتك.. هنا ما أريد معرفته  
 المراعي: أيسألني سيدي القاضي من أكون؟  
 القاضي: لا يا ولدي.. أريد أن أعرف اسم عائلتك  
 المراعي: هه.. فهمت يا سيدي القاضي يقولون عنا "حق حي أوغلو"  
 القاضي: نعم.. هكذا (يعبر من نبرة حديثه) ما اسم والدك يا ولد؟  
 المراعي: أيرزا  
 القاضي: أنت الآن في حصره المحكمة الحادية معروضة ستقول الآن ما تعرفه، وما رأيته نعال إلى هنا (يتقدم المراعي من القاضي) مد يدك اليمنى (يمد المراعي يده اليسرى) القاضي يمسك باليد اليمنى (مد هذه (يصح يد المراعي على الكتاب) لإرضاء الله.. قل والله سأقول الحقيقة دون إكراه، أو ضغط والله..  
 المراعي: حسن.. عد إلى مكانك  
 القاضي: (يعود المراعي إلى مكانه)  
 المراعي: هيا.. احك لنا يا ولد.. متى جاء اللصوص  
 القاضي: يا سيدي القاضي.. كنت وصلت حديثاً من الصلاة.. سددت.. أغصت عيني، وفجأة رأيت رجلين فوق رأسي  
 القاضي: (يقاطعه) حسن.. حسن (يلتفت إلى علي) يا ولدي.. عندما رأك الضابط عند رأس الجسر، وحذرك من التجول.. ماذا فعلت؟  
 علي: كما قلت قبل قليل يا سيدي القاضي.. عدت فوراً إلى دكاني، ولأن ضوء القمر كان ساطعاً، فإني لم أشعل المصباح  
 القاضي: هل عدت إلى الدكان من الطريق نفسه؟ ألم تقابل أحداً؟

- علي: لم أقابل أحداً أثناء العودة  
القاضي: إذن أنت قابلت الضابط بعد وقوع حادثة السرقة بحوالي الساعة (بمسد شعر لحيته، وينظر إلى وجه علي، ويهر رأسه)  
إذن عدت من الطريق نفسه؟ أهنك من يثبت أقوالك هذه؟  
علي: لا يا سيدي  
القاضي: (للضابط) متى وجدت الكيس تحت الجسر يا ولد؟  
الضابط: صباحاً يا سيدي القاضي، وبعد مضي ساعة وجدنا الكيس الثاني عند عتبة دكان علي  
القاضي: هل كان وضعه غير طبيعي عندما صادفته؟  
الضابط: تقريباً يا سيدي القاضي.. أجاب على أسئلتي بأجوبة مختصرة، وقصيرة.. لم يعطيني أسباباً مقنعة..  
القاضي: (يهز رأسه بشك) هم.. كيف كان شكل اللصوص يا ولد؟ (يشير إلى علي)  
الراعي: هل كانا يشبهان هذا؟  
القاضي: كنت مذهولاً يا حصرة القاضي.. كان الوقت متأخراً.. لم أرهما بشكل جيد.. كانا صخمين.. أحدهما كان يشبه هذا (لعلي) هل تعرف هذا الرجل؟ أهداك عداوة سادقة بينك، وبينه؟  
علي: (يرفع رأسه المنحني أمامه ببطء شديد، ويفطر إلى الراعي) كلا (للراعي) حسن.. هيا.. استمر يا ولدي.. ماذا حدث بعد ذلك؟  
الراعي: يا سيدي القاضي كنت قد وضعت الحيوانات في الحظيرة (يمسح القاضي أنفه بالمنديل)  
القاضي: حسن  
الراعي: كنت مريضاً في ذلك اليوم يا سيدي القاضي.. بعد الصلاة أخذت إلى النوم وعندما فتحت عيني وجدت رجلين واقفين فوق رأسي، وأنا مريض بالقلب قليلاً عندما شاهدت الرجلين فقدت وعيي، وبعد فترة طويلة استيقظت، ولم أجد أحداً عدت إلى وعيي ببطء، وعددت الخراف، فوجدت خمسة منها مفقودة.. أسرعيت إلى البيت، وأخبرت الخادم بما حدث، وفي الصباح أخبر الأتما بما حدث، و..  
القاضي: (يقاطعه) حسن.. يكفي.. يكفي..  
(ياخذ الكتاب الموحود أمامه، ويقرأ، ثم لعللي)  
يا ولدي كل الدلائل تشير إلى أنك المتهم، ولكونك لم تستطع إثبات

تجوالك على الطريق أثناء حدوث السرقة، ولثبوت أنك كنت على الجرس، والجرس وجدوا كيساً تحت الجرس، وبالإضافة إلى ذلك وجدوا كيساً آخر عند عتبة دكانك، وجلد خروف داخل دكانك، وبما أن هذه الدلائل كافية للمحكمة، كي تقتنع بالتهمة المنسوبة إليك، فإن الحكم يوجب قطع ذراعك اليسرى، وذلك استناداً إلى الأحكام الواردة في قانون العقوبات..

(ياخذ الكتاب بين يديه، ويقرأ)

عندما يحاول إنسان سرقة إنسان آخر، فإن الشرع يفرض قطع إحدى ذراعي الفاعل، كعقوبة رادعة من أجل الحفاظ على الدالة.. هل تسمع يا ولد؟ هذه عقوبة رادعة لمن تسول نفسه ارتكاب مثل هذا الجرم مستقبلاً (يسعل) إن قيمة الذراع تساوي (100) كيس، إن استطعت تسديد هذا المبلغ، فإن الشرع، والقانون يصلان إلى حقيهما.. ويقول الكتاب أيضاً وإذا تأكدت المحكمة أن من فعل جرم السرقة لم يقدم على فعل كهذا سابقاً، ولهذا السبب فإنها تفرض فدية، وتطلق سراحه، والفدية هنا يجب أن تكون (20) مثلاً من المال المسروق

(يرفع رأسه أين الكتاب، لعل)

المال المسروق (5) أكياس، وإن بعدد القبايون، فالفدية تصبح (100) كيس، وهو المبلغ الذي يستوجب عليك تسديده.. أليس ما تريد قوله بهذا الخصوص يا ولد؟

(يرفع رأسه ببطء شديد) سيدي القاضي.. دع ذراعي، واقطع رأسي.. أرجوك

لا يا ولدي.. العقوبة حسب الجرم.. أنا رجل شرع\*العقوبة حسب الجرم\* هكذا قالوا.. أنت لست قاطع طريق، وارتكبت جرم القتل كي أقطع رأسك.. أنت سرقت، ولو أنك ارتكبت تلك الفعلة لطار رأسك.. ماذا نفعل؟ هذا هو حكم القانون.. ستقطع ذراعك، ولكن إن سددت المبلغ، فسيفرج عنك.. أليس المال؟

(يتنهد، ويصوت خافت) لا.. أليس ما تقول؟

(لا يجيب علي.. يميل برأسه إلى الأمام، ويتنهد)

انتهت المحاكمة.. غداً ستكون في المكان الذي سينفذ فيه الحكم..

علي:

القاضي:

علي:

القاضي:

القاضي:

ستكون إلى جانب الموقد (يعود إلى الكاتب) يا حضرة الكاتب..  
يعطي مهلة يوم لتنفيذ حكم المحكمة.. أي إلى يوم الغد.. يبلغ هذا  
الأمر من يلزم لتنفيذه (يخاطب الحارسان)  
هيا.. خذ هدا، واذهباه (للضابط) وأنت أيضاً  
(يؤشر بيده، كي يخرجوا.. الحارسان بمسكان علي من ذراعيه..  
ويجرانه نحو الباب.. يسير علي، وهو يترنح من هول الصدمة.. يغلق  
الستار تدريجياً.. في هذه اللحظة يقترّب الراعي من القاضي)  
وخرافي يا سيدي القاضي.. سيفتلي الأغا والله  
(يشير القاضي بحركة، وكأنه يقول: اذهب.. يسدل الستار)

الراعي:

### نهاية الفصل الثاني





### الفصل الثالث

الديكور: في الأمام أريكة.. فراش في الزاوية.. درج صغير.. في الجهة اليسرى كرسي أو كرسيان. في الجهة اليمنى باب. الحاج محمد جالس على الفراش، منشغلاً بتقليب صفحات الدفتر الذي بين يديه.. بعد قليل يدخل اثنان من الإنكشاريين)

#### المشهد الأول

(محمد - الإنكشاريان)

- الإنكشاريان: السلام عليكم يا عمي الحاج  
(يغلق اللحام الدفتر الذي بين يديه، يحاول الوقوف)  
اللحام: وعليكم السلام يا أغوات.. تفضلاً  
(يجلس أحد الإنكشاريين على الفراش، والثاني على الكرسي)  
مرحباً يا أغوات  
الإنكشاري 1: مرحباً يا عمي الحاج  
الإنكشاري 2: مرحباً يا عمي الحاج  
اللحام: كيف حالكما؟ ماذا تفعلان؟ كيف مراحكما؟  
الإنكشاري 1: لا نسأل عن مراحبك يا عمي الحاج - مراحبا لبس جيداً  
اللحام: حيراً؟ لم لبس جيداً؟ أهيك أمر ما؟  
الإنكشاري 1: ليس كما نتوقع يا عمي الحاج - لقد وقعت مصيبة على رأس شخص يحبه الإنكشاريون..  
اللحام: خيراً إن شاء الله  
الإنكشاري 1: ربما سمعت.. هناك معلم للحداثة في حي كجاحي أوغلو..  
اللحام: يصنع لنا السيوف، والخناجر  
الإنكشاري 1: أجل..  
اللحام: ستقوم المحكمة بقطع ذراعه  
الإنكشاري 1: ولماذا؟  
الإنكشاري 1: يا عزيزي.. منذ أيام حدثت سرقة في حظيرة، بيت السيد بودال.. لم يحدوا اللصوص، ومن الصدق أن حدادنا حرق في ذلك اليوم للتجول، وعند رأس الجسر صادفه الصابط الليلي.. اشتبه في وضعه قليلاً، ولكوبه يعرفه إنساناً جيداً لم يقل له شيئاً.. علماً أن السرقة حدثت في الليلة نفسها، وقد وجدوا حلد خروف، وكيساً من المال في مكانه، ولهذا السبب ألقى القبض عليه.

وسبق إلى المحكمة، والدارحة جرت محاكمته ولأن الأدلة تثبت أصابع الاتهام الموجهة إليه فقد قرر القاضي الحكم عليه بقطع ذراعه، أو يدفع فدية مقابل المبلغ المسروق، ونظراً لأنه لا يملك قيمة الفدية، فسيقطع ذراعه، ويبقى مشوها طوال حياته لئله لم يسرق يا عزيزي

اللحام:

ما تقوله صحيح يا محمد آغا، ولكن المعلم علي رجل مسكين طبعاً. لو لم يكن سارقاً، فهل كانت المحكمة تحكم عليه؟ هذا هو الوضع يا حج محمد آغا، أنت لا تعرف المعلم علي جيداً.. إنه إنسان لا يحب المال.. يصنع لنا السيوف دون مساومة، ولهذا السبب نعتقد أنه لم يقم بالسرقة

الإنكشاري 2

اللحام

الإنكشاري 1:

أنا لا أعرفه جيداً.. لابد أن نلزم السكين (يشير إلى الجهة الأخرى) من صنع يده

اللحام:

على أية حال الدب يقع على رقبة القاضي.. الآن يجب أن تعرف لماذا أقلقنا راحتك (اللحام يعير من جلسته) كل الأصدقاء قروا مد يد العون لهذا المعلم الصب، والشريف، كي لا يصبح صاحب عاهة.. الرجل قدم لنا الكثير من المعروف، ولذلك جئنا إليك (اللحام يعير من وضعه، ويسعل) أنت يا عمنا الحاج تحب الخير، وتقدم المعروف.. حينئذ راجين، ونحن على ثقة أنك لن تحجلنا، وكسر خاطرنا ولهذا السبب أرسلنا الأصدقاء كي نطلب منك تقديم المساعدة، ودفع الفدية عن ذراع علي (تغير سحنة اللحام، ويمسك شعر لحيته)

الإنكشاري 1:

يا حج محمد آغا.. إن ساعدتنا بهذا المعروف، فإنك ستقدم معروفاً ليس لعلني فقط، بل لكل أهالي "أماسيا".. ستدخل السرور إلى قلوبهم

الإنكشاري 2:

ومقابل هذا المعروف الذي ستقدمه لعلني، فإنه، وإلى أن سموت.. أطل الله عمرك.. سيبقى أحيراً عندك، ودون مقابل.. ما رأيك؟ موافق؟

الإنكشاري 1:

أقصد.. يعني.. كيف يمكنني أن ألقى بديكاني وأغراضي إلى رجل أقدم على السرقة؟

اللحام:

كما قلنا لك يا أبانا الحاج.. إنه ليس مدنياً.. هل سمعت بقصة كهذه إلى يومنا هذا؟ علي طيب، وصادق، ولنفرض جدلاً أنه

الإنكشاري 1:

تصرف على نحو خاطئ، فنحن واثقون أنه لم يسرق.. بل ونكفله  
أيضاً

اللحام:

الإنكشاري2: حسن.. ولكن.. يعني (يسعل) أنا رجل عصبي المزاج و..  
لا تقلق من هذه الناحية.. علي شاب له فم، وليس له لسان .  
سينفذ كل أوامرك

الإنكشاري1: سيحترم إحسانك هذا.. سيكون متناً مما فعلت.. إنك بحاجة

إلى رجل يساعذك، وينفذ كل ما تريد، وعلى أحسن وجه  
وكم هي قيمة الفدية؟

اللحام:

الإنكشاري2: (100) كيس

اللحام: (يفتح عينيه مندهشاً) 100؟ هذا كثير

الإنكشاري2: هذا كثير بالنسبة لنا، أما بالنسبة لحجي أغا، فإنه لا يساوي  
أدنى حمل

اللحام:

والله لا أعرف ما أقول (يفكر قليلاً، ويغير من جلسته، ويمسك  
شعر لحيته) طبعاً.. أب لا أستطيع أن أحلكما، أو أخجل  
الأصدقاء، ولكن أريد أن تذهبا إليه، ونطلبنا منه تنفيذ كل  
طلباتي

الإنكشاري1:

لقد وعدناك بهذا مسبقاً.. لا نهتم بأبنا الحاح.. لا تقلق  
(يمد اللحام يده إلى الدرج، ويخرج الأكياس، ويمدها إلى الإثنين)  
تفضلاً.. ساعتمد عليكما

اللحام:

(الإنكشاري2 يأخذ الأكياس)

الإنكشاري2:

لقد أمضينا هنا وقتاً طويلاً.. هيا نذهب قبل تنفيذ الحكم.. أه يا  
أبانا الحاح دمت.. كنت عطيماً.. سيأتي يوم، ونقوم نحن أيضاً  
بمد يد العون والمعروف لك.. يقولون.. الباب الذهبي يحتاج إلى  
الباب الخشي أيضاً نستودعك الله.. سنحضر عليا إلى هنا بعد  
قليل

(يسيران باتجاه الباب)

اللحام:

مع السلامة.. مع السلامة  
(يخرج الإنكشاريان)

## المشهد الثاني

(اللحام وحيداً)

( يقف اللحام، ويتحدث مع نفسه، وهو يتجول )  
لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.. أنا أهرب من المصيبة  
والمصيبة تلحق بي، وكما يقال: تصبq إلى الأعلى شاربك،  
وتصبq إلى الأسفل ذقنك.. كان من الضروري مقابلتهم  
بالحسنى ( يتجه إلى مكانه ) لقد أخذ الرجلان مبي المال،  
وأحشى أن يحدعاني.. انظروا إلى عقلي هذا.. تقولم يقولوا  
عقل التركي يأتى متأخراً.. لماذا لم تأخذ أموالك بنفسك،  
وتدفعها لهم.. إنك من جهة ستتعرف على الرجل، وتتحدث  
معه، ومن جهة أخرى تعرف إن كانت القصة حقيقية أم لا..  
حسن.. سأذهب الآن بنفسى

اللحام:

( يتجه نحو الباب مسرعاً، ويخرج . نسمع من الخارج )

لقد جننا إليك

ص الإنكشاري 1:

( يدخل اللحام أولاً، ثم الإنكشاريان، وعلي )

## المشهد الثالث

(اللحام - الإنكشاريان - علي)

انظريا بابا الحاج.. لقد أحضرنا علياً  
( يجلس الإنكشاري 1 على الفراش، ويجلس الإنكشاري 2،  
وعلي على الكرسيين.. على منحنى الرأس.. ينظر إلى زاوية ما..  
شارد.. وضعه سيء )

الإنكشاري 1:

إن شاء الله ستسمر من علي، سيكون مثل ولدك

الناس لبعضهم.. يحب أن نرضى بما جرى لنا.. من كان  
يعرف أن الأمور ستجري هكذا مع علي؟ يصدر حكم بقطع  
دراعه، ويتبرع الحاج محمد بتقديم يد العون، وإنقاذ من هذه  
المصيبة.. حتماً هناك حكمة في هذا.. هكذا شاءت الأقدار..  
( يستمع علي إلى هذا الكلام، ويأخذ نفساً عميقاً.. يرفع رأسه،  
وينظر إلى نقطة ما )

الإنكشاري 2:

لقد قلنا لعل كل ما يتوجب علينا قوله يا بابا الحاج.. أدينا  
واجبنا، ولم يبق ما نفعله اليس كذلك؟

اللاحام: لا

الإنكشاري: 1

إذن اسمع لنا بالدهاب (يقعان) يا بابا الحاج.. لقد قدمت اليوم ثواباً كبيراً إن شاء الله تأتيك الخيرات نتيجة ما فعلت (يسيران نحو الباب.. يلتفت الإنكشاري 1 إلى علي) سمدراك يا معلم علي.. لا نخجلنا (يلتفت إلى الللاحام) نستودعك الله..

دمت يا بابا الحاج.. كن بأمان الله يا معلم علي مع السلامة (يخرجان)

اللاحام

### المشهد الرابع

(اللاحام.. علي)

(يجلس الللاحام في زاوية، ويطل علي حالساً على الكرسي.. يسعل الللاحام عدة مرات.. ثم يمسح شعر لحيته ينتظر الفرصة ليقول شيئاً)

اللاحام:

يا ولدي سأقول لك الآن ما يجب أن تفعله.. هذه عرفتي، وهناك الدكان (يشير نحو الباب) هناك ستجد الساطور، والسكين، وما يدرج.. عندما يأتك زبون تمنع له من اللحم المقطوع البقرب "5" والحروف "8" سادس الآن إلى الصلاة، وحتى أعود عليك أن تكنس المكان جيداً (يخرج ساعته من وسطه، وينظر)

أوه.. لقد تأخرت عن الصلاة (يقف، ويرتدي حذاءه، ويذهب باتجاه الباب يلتفت، ويعود، وينظر في الدرج، ثم يسير ثانية) لا تنس سن السكاكين، وتنظيف الساطور، وكفي الميزان (وهو يخرج) إذا أتاك زبون بعه (يخرج)

### المشهد الخامس

(علي وحيداً)

(يبقى علي وحيداً.. يفكر، يأخذ المكنسة من الزاوية، ويبدأ بتكنيس المكان ثم يخرج، ويعود ثانية، وهو يحمل السكين، والمسن الحجري.. يجلس على الأرض.. ويبدأ بسن السكين (لنفسه) ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل؟ (يعود الللاحام بعد قليل.. علي لا يشعر بدخوله.. يبقى شارباً)

علي:

### الشهد السادس

(علي - اللحام)

اللحام:

ماذا تفعل؟ ألم تسنّ السكاكين بعد؟ أه منك أه (يلتفت إلى الخلف) لم تنظف الميزان، والساطور أيضاً.. لا يا ولدي أنا لا يمكن أن أستمّر معك على هذا النحو.. يجب أن تنفذ كل ما أطلبه منك فوراً.. لقد مصت ساعة على ذهابي وأنت لا تزال تسنّ السكاكين (يجلس في مكانه) لا يجوز مثل هذا الأمر.. دعك من السكاكين، وافعل ما قلت لك..

(يضع علي السكين على الفراش)

يا ولدي.. هل السكين يوضع هناك؟ هل وجدته هناك؟ لا حول ولا قوة.. حدها (يأخذ علي السكاكين) خذها إلى مكانها (يخرج علي "يقف اللحام، ويتجه نحو الباب")

### الشهد السابع

(اللحام وحيداً)

اللحام:

يا ولدي خذ قطعة القماش الموحونة في الراوية، ونظف بها.. نعم.. هكذا.. ماذا هناك في الأسفل؟ دم، أم شيء آخر؟ امسحه.. (تسمع من الخارج أصوات تنظيف للأواني) الآن خذ الساطور وامسحه جيداً.. لا ليس هكذا اصغط عليه جيداً.. اضغط.. أوه.. دعه.. دعه.. لا تستطيع فعل ذلك..

(يخرج مزعجاً من الباب، وتسمع صوته) هكذا يجب أن تفعل (يعود اللحام إلى الداخل، ويجلس في مكانه غاضباً) كيف يمكن للعاطل أن يعمل؟ (ينادي) دعك منه.. لا تلعب لساعات.. تعال إلى هنا، وامسح وجه حذائي (يدخل علي ببطء إلى الداخل.. يأخذ الحذاء بيده، ويريد الخروج) إلى أين تريد أخذه؟ لم أطلب منك أن تأخذه إلى الخارج.. طلبت منك أن تحضر قطعة قماش، وتنظفه هنا.. الله.. الله.. إنه يستوعب

كلامي بصعوبة

(يخرج علي)

### الشهد الثامن

(اللحام وحيداً)

(تمر فترة يعود بعدها علي مع قطعة قماش جديدة)

### الشهد التاسع

(اللحام . علي)

آه يا إلهي.. يا ولدي إن قطعة القماش التي في يدك قدرة، ومليئة بالشحوم.. هل رأيت هذا ينظف بقطعة قماش كهذه؟.. هيا أحضر قطعة نظيفة (يخرج علي)

اللحام:

### الشهد العاشر

(اللحام . علي)

(يعود علي بعد قليل)

تعال، ولا تدرع.. أممكن أن لا يكون؟ إن لم تجد، فيمكنك أن تنظفه ببطانة معطفاك (يمسح علي الحذاء ببطانة معطفه) لا يزال هناك عسار على الوجه نظفه جيداً (يستمر علي بالتنظيف) يكفي.. دعه.. دعه.. اسمعي الآن سأقول لك ما يجب عليك فعله في الغد. اسمعي جيداً عدأً، وقبل شروق الشمس تذهب إلى قرية "كراجا"، وتحضر من هناك خروفين، وتقوم بذبحهما وتجريدتهما، وجمالاً تنتهي من ذلك تأتي إلى البيت، وتأخذ الحمار، وتذهب به إلى جبل الحطب، وتحمل من هناك حملاً من الحطب.. يجب أن تعرف كل ما يحتاجه البيت.. هه.. كدت أنسى.. تأخذ حملاً إلى المطحنة.. تملحن، وتعود لا تتأخر في الجبل، ولا تقسّل في المطحنة.. أنا ذاهب الآن إلى البيت (يشير نحو الدكان) هناك قطعة لحم.. اطلبخها، وكلها.. بيتي برأس الزاوية الأمامية.. ستنام هناك.. هل فهمت؟ أنا ذاهب (يخرج)

اللحام:

### الشهد الحادي عشر

(علي وحيداً)

يجلس علي على السرير، ويستند بذقنه على يده، ويبدأ  
(بالتفكير)

ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل يا إلهي؟ (يطلم المسرح تدريجياً..  
يخرج علي.. يطلم المسرح نهائياً.. تمر فترة، ويضاء المسرح ثانية..  
يدخل علي، ويده مكنسة، وعندما يبدأ بتكنيس الغرفة يدخل  
اللحم)

علي:

### الشهد الثاني عشر

(اللحم - علي)

الآن بدأت تكنس؟ ماذا فعلت إلى هذه الساعة؟ لقد مضت  
ساعتان على إحضارك للطحين (يجلس في مكانه) الطحين  
خشن، وهناك نقص في الكمية (يتفحص الدرج) ألم تراقبهم  
في المطبخ

اللحم:

(علي لا يرد، وكأنه لم يسمع شيئاً.. اللحم يرفع صوته عالياً)  
إني أتحدث معك ألا تسمع يا رجل؟ دع المكنسة، واسمعي  
(يفرك علي عمه، ويستقيم) لقد حرج طهر الحمار من حمولة  
الحطاب.. يا للحضوان المسكين (ينظر علي بحدة إلى وجه  
اللحم) لماذا تنظر إلي هكذا، وكأنك تريد أن تأكلني؟ ألا  
يكفيك ما فعلت؟ لماذا تنظر إلي مهدداً؟ (يعير من جلسته  
غاضباً) لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (للمشاهدين)  
وهل يهمه هذا الكلام؟ حرج الحمار والطحين ناقص،  
والحمولة قليلة (يلتفت إلى علي الذي ما يزال ينظر إلى اللحم  
منزعجاً) أنا الذي دفعت قيمة تلك الأشياء.. أنا.. انظروا إلى  
هذا الرجل، كأنه يريد أن يلتهمني بعينه.. لم هذه النظرات؟  
(ينحي علي برأسه إلى الأمام فجأة) لولاي لكننت الآن أكتب..  
هيا.. لا تقف أمامي.. انتعدي.. انظري (يؤشر بيده نحو الخارج)  
هناك متوتر الأعصاب، ويغير من جلسته) هيا.. إني أتحدث  
معك.. ألا تسمع؟ هيا.. اذهب، ونظف تحت اللحم  
(يعود علي إلى وضعه السابق، ثم يحرج ببطء)



### الشهد الثالث عشر

(اللحام وحيداً)

اللحام: لا حول ولا قوة (يقف.. يتجول قليلاً) لقد أقحمت نفسك بأمور تافهة يا رجل  
ما علاقتك أنت؟ ليتك قلت لا، وأبعدت الهم عن رأسك (يهز رأسه، وينادي على علي، وهو يجلس) هي .. انظر إلي.. تعال إلى هنا  
(يدخل علي بببطء، وهو شارد، ويصطدم رجله بغرض ما، فيترنح)

### الشهد الرابع عشر

(اللحام - علي)

اللحام: هي .. انظر أمامك يا رجل .. ألم تنته بعد؟ يا ويحك.. انظر إلي.. سادّهب إلى دكان عثمان آغا.. نادني إن طلبني أحد.. وإذا جاءك زيون فبعه.. هل فهمت؟  
(يقف، ويفحص النرح، ثم ينحه نحو الباب)  
لا تنس أن تسنّ السكاكين، والمساطور.. سأعود حالاً

### الشهد الخامس عشر

(علي وحيداً)

علي: (يظل علي لفترة شارباً، ثم يخرج، ويعود، ومعه الساطور.. يجلس على الأرض ويبدأ بسنّ الساطور)  
(يتنهد) أوف.. يا لحظي التعس.. آه يا إلهي.. ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل؟  
(يشرد طويلاً.. يدخل اللحام، ويجلس في مكانه.. لا يشعر علي بقدوم اللحام)

### الشهد السادس عشر

(علي - اللحام)

اللحام: يا للمسكين.. آه.. مضت فترة، وأنت تلعب بهذا الساطور.. ألم تسنّ السكاكين بعد؟.. هل سأل عني أحد؟

(يعود علي إلى وعيه. يرفع رأسه، وعندما يرى اللحم يصاب بالحر، ولكنه يحدق باللحم.. اللحم يحاف من نظراته مرة أخرى، ويثور غاضباً) ما هذا؟ هل جرحنا قلبك؟ لو كانت نفسك عزيزة عليك، لما لجأت إلى السرقة (يقع الساطور من يد علي، ولكنه يظل مستمراً بالنظر إلى اللحم.. ينزعج اللحم من هذه النظرات، ويقف على قدميه فجأة، ويسير باتجاه علي) أنا الذي دفع (100) كيس فدية لدرأك. نعم. هكذا.. طوق.. طوق.. (لا يستطيع تنمة حديثه، عندما يرى علياً يأخذ الساطور من الأرض.. يظن اللحم أنه سيضره، فيتراجع إلى الوراء حائفاً.. بينما يسرع علي راكضاً بالخروج)

#### الشهد السابع عشر

(اللحم وحيداً)

نعم أنا (يؤشر بيده إلى صدره) نعم أنا الذي دفعت يا مسكين (يسمع من الخارج صوت الساطور بقوة، وبعد ذلك يظهر علي)

اللحم:

#### الشهد الثامن عشر

(اللحم.. علي)

(يتقدم علي خطوة إلى الأمام، وهو يمسك بيده الأخرى ذراعه المتوترة، ويرميها في وجه اللحم)  
(يتحدث بصوت مرتجف) حذ.. هذه هي الفدية التي دفعتها عني  
(يقف اللحم مندهشاً مما يرى، ولا يعرف ماذا يفعل، أو يقول)  
آه.. آه..  
(يخرج من الباب مسرعاً، ويسدل الستار ببطء)

علي:

اللحم:

### النهاية ■



نظيرة الكنز

قراءة في رواية رضا براهيني "شهرزاد ودوائها"  
(Shéhérazade et son romancier ou L'Auschwitz privé  
du DR Charifi)

\* توطئة:

تعاظم اهتمام المبدعين (بالف ليلة وليلة) وامتد هذا الاهتمام ليشمل فن الرواية بدرجة أكبر لأسباب تتعلق بخصائص الرواية ذاتها من جهة، ومن جهة أخرى لقدرتها على احتواء رؤية الشرق بكل تنوعاته العاطفية والخيالية، وقد أسهمت اللبالي في تطور روايات الحب والمغامرات بما قدمته من مضامين وأساليب فنية متنوعة لتحقيق الإثارة والمغامرة، وبرز ذلك في كتابات مجموعة من الروائيين الذين صرّحوا بأنهم هذا السفر العالمي، ووحد الأديب الأجنبي الذي كان متعمشاً للانفتاح

والتحرير في حكايات شهرزاد، ينبوعاً خصباً يفخر الخيال، ويلهب الأحاسيس، ويمدّه بعالم وافر من الشخصيات النموبجية والموضوعات الإنسانية والمغامرات العجيبة، وكان القرن التاسع عشر عند الغربيين هو قرن شهرزاد بلا منازع.

من هذا المنطلق سعى بعض المبدعين الإيرانيين إلى إعادة استلهم هذه الشخصية التراثية في أعمالهم الإبداعية وحاولوا من خلال صوته الدافئ، أن يكتبوا عن إيران الحديثة، ومختلف التطورات السياسية والاجتماعية والفكرية التي مرت بها، وقد وجدوا في الانتماء التاريخي القديم ما يؤسس مشروعية التوظيف؛ فهي ناصول فارسية كما ذكرت بعض الروايات القديمة، ولعل أول نص تاريخي يشير إلى الكتاب يحده في ثانيا مروح الذهب للمسعودي (346هـ/957م)، وبصه: "وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم، أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصبوعة. نظمها من بقرب للملوك برواياتها. وصال على أهل عصره بحفظها والمداكرة بها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلبا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتابه "هزار أفسانه" وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف نلة ونلة، وهو حذر الملك والوزير وابنه وجاريتهما وهما، شهرزاد، وديداراد، ومثل كتاب فرزة وسيماس، وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرهما في هذا المعنى" [1] وحسب هذا النص يقر المسعودي الأصل الفارسي أي لكتاب هزار أفسانه، أما سبب التأليف فهو التقرب من الملوك، ويرجع تسمية الكتاب على تواضع واصطلاح الجماعة.

ويتفق ابن النديم (ت 385/995م) مع المسعودي؛ ففي المقالة الثامنة من كتاب الفهرست في أخبار السامريين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسماء والخرافات يورد ما نصه: "أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتاباً وأودعها الحرائث، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأول ثم أعرق في ملك ملوك الأشغانية [2] وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، وبقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهدبوه

وَنُقِوهُ وَصَنَعُوهُ فِي مَعْنَاهُ مَا يَشْبِهُهُ. فَأَوَّلُ كِتَابٍ عَمِلَ فِي هَذَا الْمَعْنَى: كِتَابُ هَرَارِ أَهْسَانَ-وَمَعْنَاهُ أَلْفُ خِرَافَةٍ.

ويحتوي على ألف ليلة وليلة وعلى دُونِ المائتي سمرربا حدث به في عدة ليال. وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث [3]. ويتضح من كلامه الأصل الفارسي، ثم صُتَّ عملية نقل الكتاب وتهذيبها من قبل فصحاء العربية، كما يقرُّ أن أول كتاب في هذا السياق (هزار آهسان)؛ وهو يحتوي على ألف ليلة وليلة، أما عدد أسماره فيزيد عن المائتين، وصفه بأنه غث بارد. ولعل ارتباط الكتاب ببطقة معينة، وابتعاده عن الجمالية العربية المجددة للشعر دفع ابن النديم إلى التعليق عليه بأنه غث بارد.

أسهم الاتصال الحضاري العربي الفارسي في التقاء الثقافتين واستفادة الطرفين، وقد لاحظ العرب شعب الفرس يسير ملوكهم وبواريحهم وأخبارهم، وقد ذهب بعض شعراء الجاهلية مذهب هؤلاء في طريقة التقرب من ملوك الحواضر الفارسية المتاخمة للعرب. وبعد الفتوحات الإسلامية نوطدت العلاقات جغرافياً وسياسياً ولغوياً وأدبياً. ويمكن العرب من الاتصال على نراثهم، وعمد الدارسون في تلك الحقبة هذا الفتح الأدبي وسيلة للتسلية والترفيه لا أكثر، ولكن يبدو أن هدفه بعيد؛ وهو تربية النفوس وتهذيبها عن طريق الحكاية. وفي أثناء نقل الكثير من الكتب الفارسية إلى العربية لاحظ العرب أن بذية هذه النصوص تقوم على عنصر جوهري هو السمر والحرافة، وهذا ما جعل بعضهم ينغفون منه، وينعتونه بالبرودة والسطحية ويكتفون بالإشارة إليه فقط، ليستمر في وحدان العامة

وميل العرب اعتبار أصل الكتاب فارسياً تدعمه جملة من المبررات؛ تاريخية؛ أي الحصور التاريخي المميز للوك الفرس؛ والفتوحات الإسلامية وما نتج عنها من اتصال وتمازج حضاري بين الحضارتين. وأدبية؛ حيث غزا النتاج الإبداع الفارسي الساحة العربية.

ولاشك أن هذه النصوص التاريخية المقررة بالأصل الفارسي تتيج للكاتب الإيراني أن يعيد إحياء رواية اللبالي "شهرزاد" الشخصية العظيمة التي أبهرت

الجميع شرقاً وغرباً، ومكنت الفن الروائي من التطور تبعاً من رواية خيالية عاطفية، إلى رواية اجتماعية إلى رواية حديثة، وقد عبر عن هذا الموقف الناقد "بيترو سياتي (Pietro Citati) قائلاً: "اليوم يريد أن نكون شهرزاد، الصوت النقي، أو هارون الرشيد المفكر المستمع، يُغَيَّر ويتغير، يكفي أن تبدأ هذه الملكة الصغيرة في الحكى حتى يسحرنا هذا الصوت الناعم الهادئ الذي لا ينقطع والموصول بالحكاية، والذي يستمر صداه إلى ما لانهاية" [4] وعليه يمكن القول إن شهرزاد استمرت تحكي مستترة ضمن جنس أدبي هو الرواية.

استطاعت الرواية على امتداد قرون متوالية أن تعبر عن الكينونة الاجتماعية، وأن تكشف النقاب عن العلل والأدواء، وترصد الحركات، وفي الآن نفسه تدغم فلسفات، وتحيل عبر وسائط كثيرة على مجتمعات معرّفة زماناً ومكاناً ويختلف النص الروائي عن النص الشعري بكونه يحسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري، وحلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعيش، إنه يخلق عالماً بواسطة اللعبة، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل حركياته ومفاصله [5]، لم يعد نوعاً من الدرس الأخلاقي أو المغامرة الأخلاقية أو النقل المدرس للوفاق، بل أصبح الرواية عملاً قيمياً يركز على جمالية الفن وقدرته الأسمى على التعبير، وقد وجد الروائيون في نص ألف ليلة وليلة مادة دسمة تدفعهم بالشخصيات والموضوعات، وانتقل الاهتمام إلى منتجة الليالي "شهرزاد"، وحاول كل روائي أن يتصور حال هذه الشخصية بعد انتهاء الليالي.

### شهرزاد رضا براهيني:

اعتمد الكاتب الإيراني "رضا براهيني" [6] آليات خاصة في كتابة الرواية، وحاول أن يستفيد من كل التقنيات ليقدم نموذجاً روائياً متميزاً، ينطلق من أشلاء نصوص نموذجية عالمية يعيد صياغتها وتضمينها لتعبر عن رؤى جديدة تثير القارئ، وتحرك فيه نهم البحث وإعداد استراتيجيات خاصة لمواجهة نصوصه التي تلخص حركة إيران ثقافياً وسياسياً ودينياً. ويعتقد براهيني الذي ألف أكثر من خمسين كتاباً، أن الأدب يمكن أن يقدم صورة دقيقة لواقع الأمور تتجاوز قدرة شبكة نجس في أي دولة. فالعين الثالثة للكاتب -حسب وجهة نظره- غالباً ما تستشرف التاريخ قبل تحقيقه في الحاضر.

حاول أن يرجع إلى تراث إنساني أعزى الكتاب هو "الف ليلة وليلة"، واستلهم شخصية شهرزاد في عمل روائي مميز وسماه بـ "شهرزاد وروايتها" (Shéhérazed et son romancier ou l'Auschwitz privé du Dr charifi) ترجم من الفارسية إلى الفرنسية من قبل "كاتايون شهبار-راد" (Katayoun shahpar-Rad). وظهرت الرواية في السويد سنة 1997م، وفي إيران سنة 1998م. وترجمت إلى الفرنسية ونشرت سنة 2002م في الطبعة الثانية عن فايارد (Fayard) وأشار المؤلف في نهاية الرواية أنه أنشأها في صبيحة يوم 21 رجب 1416 هـ وقد ذيلت المترجمة الرواية بلحق وإحالات تشرح ما غمض في هذا النص الروائي المميز.

تنتمي هذه الرواية إلى ما يسمى بالرواية الجديدة، وتتجلى معالم الجدة من خلال تقنية الكتابة، والتعامل مع الشخصيات والإطار المكاني والزمني وسير الأحداث؛ حيث تتداخل الأنا الساربة مع أنا الكاتب حد التماهي، ويصعب في بعض المقاطع السردية الفصل بينهما وينتقل الكاتب في رحلة مكانية مكثفة عبر فضاءات كثيرة: (إيران، تركيا، النمسا، فرنسا، الولايات المتحدة الأمريكية....)، ويستحضر شخصيات أدبية وفنية وسياسية: (دستوفسكي، بيكاسو، بيل كلينتون، الشاه.... الخ)، ويتداخل الزمن "الماضي والحاضر والمستقبل" نلتقي بهارون الرشيد وبيل كلينتون في لحظة واحدة، وترسم في سيعساء عجيبة صورة مميزة

لشهرزاد أو كما يسميها (أزاده خانم) وفي مقاطع أخرى تأخذ أسماء مميزة (حواء، زليخة، ليليث)، ويتساءل الكاتب: "هل تعني ألف ليلة وليلة ألف امرأة وامرأة؟" [7].

إذا كانت شهرزاد تروي في ألف ليلة وليلة لتدفع شراً وترمم عالم شهریان، فإن براهيني يكتب عن لذة أخرى هي لذة الكتابة وفعل القراءة، ويقدم من خلال هذا الموضوع تجربة جمالية جديدة يستلهم فيها الرمز الأسطوري شهرزاد للتقعيد لفعل روائي جديد يهدد بإفشاء سر، ولكن كشف هذا السري يحتاج إلى ثقافة موسعة، لأن الكاتب استحضّر نصوصاً كثيرة قديمة وحديثة قدّم من خلالها رحلة الروائي المهدد بالموت، وهذا ما تعرّف عنه "أزاده خانم": "في أيامنا هذه لا يخطر ببال أحد حقيقة الصعوبات التي تواجه الكتاب، إذا لم نسرع نحن شخصيات الرواية في المجيء لتقديم المساعدة، لا شيء يمكن أن يكتب أريد أن أقوم بعمل ما من أجل معالجة أزمة الرواية" [8].

تتكون هذه الرواية من ثمانية كتب، تأخذ فيها شهرزاد صوراً وأسماء كثيرة، حيث يبدأ الكاتب بصفه عندما يطلب منه صديقه "الدكتور أكبر" أن يكتب له قصة، تبدو العملية في البداية صعبة، ولكن سرعان ما يبدأ الكاتب في سرد قصة مميزة يتداخل فيها الواقع والخيال الحلم واليقظة، حيث لم يلبث أن يحتلط صوت السارد وصوت الكاتب وينقلنا إلى جغرافيات مميزة، ويستحضر نساء مميزات تاريخياً وواقعياً وفنياً وأدبياً، ويختلط النثر بالفن والخط بالصورة ليرسم رحلة شهرزاد مع روائيتها "براهيني" في تجربة روائية مميزة تحرك أسئلة كثيرة في السياسة والاقتصاد والحرب والفن والأدب.

هي شبكة من العلاقات المتداخلة في هذا المتن السردي، حيث تشارك الشخصية في الحدث الروائي المتخيل، وفي الحدث الواقعي، لتعبر عن تفاعلها الحميمي مع الذات المرسله لهذا الخطاب الروائي المقعم بالدلالات، حيث لا تفرّد شهرزاد في الحضور إلى منزل براهيني وتقديم المساعدة.



يرسم براهيني صورة مميزة لهذه المرأة، إنها تمثل الإمكانيات الحقيقية للوجود والفعل، وتعبّر عن رغبة كل موحود في أن يحكي، وأن يستمع إلى حكاية، "بيد أنه كان على يقين أن هذه المرأة رغم صغر سنّها تستطيع أن تحلّسه فوق كتفها، وأن توصله أقصى الأماكن الموجودة في هذا العالم، وفي الزمن، وفي التحيل، وتمكّنه من السفر في الأحلام الأكثر غموضاً والغاراً، وإلى كل العجائب، وكل اللغات". [9].

### الدراسة النقدية الأسطورية:

يدرك قارئ الرواية أن المبدع سعى إلى أن يؤسس خطاباً جديداً يأسر داخله القارئ، ويدفعه دعماً إلى أن يستحضر كل الأزمنة والحضارات والديانات، وأن يحرح النص من وجوده قوة إلى وجوده فعلاً من خلال المزج بين لغة الشعر والنثر والرسم، كما اعتمد الكاتب كل التقنيات والأليات لاستثمار النصوص القديمة والحديثة واستحضارها في الرواية، ويمكن القول إنها رواية عالمية تتعاقب فيها كل النصوص متجاوزة، الحدود الجغرافية والزمنية واللغوية، ويتضح من خلال القراءة تنوع الاستلهام ومحوّره حول شخصيته الرئيسية هي شهرزاد، ثوبه حركة الشخصيات واستراتيجيات السرد ويهيمن على المكان والزمان وسحلول إبراز مجمل العناصر الأسطورية من خلال ثلاثة مستويات.

1- مستوى التجلي ويمكن حصر هذا المستوى في ثلاث تقنيات: هي استراتيجية العنونة والبناء الفني، والتناص.

أ/ العنوان بين سلطة الحكيم وقاطبة الكتابة: يمثل العنوان منارة مضيئة تأخذ بيد القارئ، وهو تأشيرة ضرورية بمنحها النص لقارئه كي يحوّس في مناهبه "فالعنوان هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى القارئ" [10]، ويستطيع بوساطته أن يدخل عتباته، أضف إلى ذلك أنّه يختصر حسب النص بيني هويته وذاكرته فلا يضيع وسط نصوص أخرى، فالعنوان يواجه القارئ ويمكنه من زاوية أخرى من التسلل إلى النص. وفي بعض الأحيان يتحوّل العنوان في حد ذاته إلى نص مفعّم بالدلالات والرموز، كما هي الحال بالنسبة إلى عنوان الرواية.

اختار براهيني عنواناً مميزاً *Shéhérazade et son romancier* يتكون من شقين (شهرزاد/ الروائي). ويحيل العنوان بصيغته الثنائية إحالة مباشرة على شهرزاد راوية الليالي العربية، والروائي الذي يقوم بفعل كتابة نص رواية، وعليه هالعنوان يتقاسم طرفيه شخصيتان الأولى أنثوية تجاوزت الحدود شرقاً وغرباً، والثانية ذات كاتبية. وتتقدم شهرزاد في العنوان تقدماً طبعياً لأن فعل الحكيم يسبق فعل الكتابة. ويوحى التقدم كذلك بنوع من الحميمية بين فعلين فعل الحكيم الشهرزادي، وفعل الحكيم الروائي، والعنوان بهذه الصيغة جمع بين جماليتين: الحكاية والرواية أي الفعل الشفوي والفعل الكتابي. وأضاف الكاتب عنواناً فرعياً يعين هذا الروائي (*L'Auschwitz privé du Rr Charifi*)، ليجد القارئ نفسه أمام تجربة خاصة في الكتابة هي تجربة الدكتور شريفي

ب/ البناء الفني للرواية تتكون الرواية كما أشرنا سابقاً من ثمانية كتب تجتمع بين مطاوبها شخصيات كثيرة تصدرها شخصية شهرزاد. ويشبه بناء الرواية بناء نص ألف ليلة وليلة. حيث بدأ الكاتب نصه بتوظيف ثلاث بصوص مختلفة: نص من ألف ليلة وليلة (الليلة 952)، والنص الثاني للشاعر روني شار (*René Char*)، والنص الثالث لهايب (*Heinrich Heine*). وتتفق النصوص الثلاثة الموظفة حول موضوع جوهري هو الكتابة. وفي نطاق هذا البناء الفني المتطابق مع النص الرحم ألف ليلة وليلة، تبرز الشخصيات القالية: شهرزاد، دنياراد، شهريار، هارون الرشيد، زبيدة، السندباد... الخ، وتبرز المدن نفسها: القاهرة، بغداد، الهند، الصين، الفرس، تركيا وتكرر الأحداث، نفسها: الاختفاء، القتل، المطاردة، المسح، التكرار، ومختلف هذه المواد المشكلة لبناء الرواية يتم استلهاها بطريقة أخرى لتعبر عن مجمل التحولات الاجتماعية والسياسية والدينية التي يمر بها الإنسان في كل زمان ومكان. استفاد الكاتب من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته، وزاوج بين لغة النثر والشعر، ووظف بعض الصور الفوتوغرافية والأشكال الهندسية، وبعض الرسائل الشخصية، كما نجد في هذا البناء إحالة إلى ما يمكن أن نسميه الحكاية الإطار لهذه الرواية، حيث تبدأ عندما يطلب الطبيب المعالج لوالدة

الكاتب منه أن يكتب له قصة وتنتهي حيرة الكاتب بالإقدام على كتابة رواية "برأوح فيها بهارة من المجاز والكتابة، ويعتمد على نوع من الواقعية النقدية مدعمة بواقعية اشتراكية، ويضيف إليها بهارات ليست قوية ولا ضعيفة من الأيديولوجيات التي راجت في الماضي والحاضر والمستقبل، وبعض النقف الموبولوجية والحطاسات المعاصرة التي تمكنه من مواجهة نيل كلينتسون وحصره". [11] إنها قصة الكتابة الإبداعية فعلاً فيه الكثير من التمرد والعصيان، ولكن الذات الكاتبة تمارسه تحقيقاً لوجودها، إذ لا شيء يمكن أن يدل على الوجود مثلما ندل الكتابة وستكثر عناصر التكوين في هذه الحكاية الإطارية في الرواية فتتعدد الاحتمالات بينها وتتسع صورها ويدرك القارئ وكأنه أمام ألف رواية ورواية

استغل الكاتب كل الإمكانيات التي بخفي عليها نص ألف ليلة وحاول أن يستثمر جملة من تقنياته في نصه أهمها:

- صياغة حكاية بصير واقعية تشبه الحكاية لإطار في الليالي
- عنصر الحكى في الرواية يعتمد على المرواحة بين الواقع والخيال للإيهام بواقعية الأحداث، وتندخل أب الكاتب من حين لآخر، ويوجه مسار الأحداث وحركة الشخصيات، ويحري أحداث الرواية في أماكن متعددة وتتداخل الأزمنة تدخلاً عصبياً.
- الخاتمة في الرواية مفتوحة على عدة أوجه، وتحيل على الحكاية الإطار حيث تنتهي باللازمة نفسها التي بدأت «كان في يوم من الأيام، كان في يوم آخر من الأيام صبيب ما . . .»

وينبغي أن نشير في هذا السياق أنه رغم هذا التشابه في البناء إلا أن هناك اختلافات يمكن أن نوجزها في ما يأتي

1- يركز نص الرواية على فاعلية التتابع والتسلسل بالنسبة إلى الأحداث المختلفة رغم البعد الرمزي والمكاني.

2- يبدأ نص الرواية من حالة اضطراب وينتهي عند الحالة نفسها، وهكذا يبدو أن الكاتب يقدم لنا بناء آخر لليال أخرى غير ليالي شهرزاد الخيالية، إنها ليال واقعية يهيمن عليها: القلق والاضطراب والحرب والحضور والنفي... الخ.

ح/آليات التناص: استحضار الكاتب نصوصاً متنوعة في روايته بعضها حديث وآخر قديم، وتتنوع هذه النصوص الموظفة حيث نجد النص الديني والتاريخي والحربي والفني والأدبي. فمن الشخصيات الدينية يمكن أن نذكر: يوسف عليه السلام، وقد عرض الكاتب قصته مع إخوته ومع "زليخة"، وحاول أن يستحضر هذه الشخصية من خلال فكرة تصوير المشاهد إذ تبرز من خلالها التفاصيل المختلفة بدءاً من حادثة الرمي في غيايات الجب: "يمشي يوسف الجميل قبل إخوته المجرمين، إنهم يريدون رميه عارياً في بئر" [12].

ويتضح أن الكاتب قد اعتمد النص القرآني في توظيفه لقصة يوسف عليه السلام، وحاول أن يستحضر من خلال التوظيف القيم نفسها (الكره/الغيرة/الظلم، الحب/التسامح/العدل) التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، وفي السياق نفسه وظف قصة موسى عليه السلام مع الحضر عليه السلام مركزاً على موضوع الصبر والمعرفة وضرورة التلازم بينهما، ويحاول في مقطع آخر الجمع بين الخضر وشهرزاد: "الخضر نفسه كان ابن شهرزاد" [13] وتتحول هذه المرأة إلى نموذج عالمي وجد في مخيلة الرجال ووجدانهم منذ القديم.

كما استلهم شخصيات أسطورية من مثل ليليث وأدونيس وعشتار، وعاد إلى نصوص دينية قديمة ففي توظيفه ليليث [14] اعتمد النص العبري، وعدّه هذه الشخصية الأنتوية وجهاً آخر لشهرزاد: "تساءل لماذا لم يذكر شهرزاد، ربما يكون أحد أسائها ليليث" [15].

ومن النصوص الحديثة وظف الكاتب بعض المقاطع من أعمال "دستوفسكي" وبعض أشعار (رلكه) وبعض الشعراء الإيرانيين القديم والمعاشرين مثل "شيرانزي" و"شهريار". وبهذا النسيج المتنوع تدخل هذه الرواية القارئ متأهات الأسطورة

والخراقة والتأريخ العجائبية، وتحرك فيه هوس ما حدث وما يحدث وما سيحدث، إنها الكتابة في شكلها الواعي تريد أن تصل وأن لا تتكرر.

تنفتح الرواية من خلال شبكة تناسية كثيفة على غيرها من الأجناس الأدبية مما يجعل خطابها خليطاً من الخطابات الأسطورية والتاريخية والدينية والاجتماعية والتراثية، وبين هذه الخطابات مساهمات في الزمن واللغة والتخيل، وهي مساهمات مغرية تخلق هجوات تدفع القارئ إلى أن يلا بعضاً منها، فيشارك هو الآخر في بناء هذا المرح الشامع "النص الروائي".

2- مستوى المطاوعة: استطاع براهيني أن يطوع مختلف العناصر الأسطورية والتاريخية والدينية التي اعتمدها في نصه من خلال خاصيتين، هما المشابهة والتحويل أي القدرة على التوازي مع الأصل وفي الوقت نفسه ترهينه ليعبر عن جماليات الكتابة الروائية ونوضح ذلك كما يأتي:

أ/ تنوع الكتابة السرد/الشعر/الرسم: تنوع الكتابة عند براهيني ولا تقتفي باستحضار الغائب والقديم والخطوط، وإنما يزاوج الكاتب بين لغة النثر والشعر ولا شك أن شاعرية براهيني مكنته في هذه الرواية من فك الحدود الموجودة بين لغة النثر والشعر، وصهرها في لغة واحدة تميز كتابته، أصف إلى ذلك فإن الكاتب يستعين بالرسم، ويحيل على عمالقته (بيكاسو)، كما يوظف صوراً فتوغرافية متنوعة وأشكالاً هندسية تحرك أسئلة كثيرة حول الحرب والمرأة والحرية والسلام، ولجعل من هذه الرواية فضاء يضم كل الأشكال والأصوات، ولعل حضور شخصية الرسام، والحضور المكثف للشعر، والوصف دور كبير في تداخل هذه الأشكال التعبيرية والأجناس الفنية والأدبية، ومثل هذا التدخل كان لطيفاً وتسرب إلى نسج النص فأسهم في صياغة عمل سردي متميز تتداخل فيه المراجع، وتتلاحم في صور مختلفة، ويتراوح السرد في الرواية بين

السرد التاريخي تواتر في الرواية سرد التاريخي بأشكال مختلفة كشفت نوع العلاقات التي أنشأها الزوائي مع مراجعه، فتارة يقدمها كما هي ولا يتصرف فيها، ويلمح هذا خاصة عندما يقدم نصوصاً حاضرة تتمثل في رسائل الجنود إلى ذويهم

أثناء الحرب الإيرانية العراقية، ونارة أخرى يتمرد عليها ويتحرر منها، فلا يبقى إلا على علامات منها محولاً إلى رموز في الرواية من مثل إحالته على "الشاه" أو "بيل كلينتون".

المسرد اليومي: الذي يستند إلى الواقع المعيش حيث يلتقط منه التفاصيل الصغيرة والهامشية ويبرز هذا عندما يغوص في التفاصيل الدقيقة لشخصياته: (أزاده خانم/ زهرة سلطان/ مجيد شريفي...).

السرد الأسطوري: حيث تضمّ الرواية الكثير من الإشارات والصور الأسطورية، ويمكن القول إنها أنشأت أسطوريتها الخاصة، فهي نحتج على الواقع، وتقول ما يخرج ويهين الذات السارية أحياناً عندما يتعلق الأمر بتاريخها القصّي أو الديني، باعتبارها ذاتاً موصولة ثقافياً وحضارياً بتلك العوالم التي رصدتها الرواية.

تداخلت هذه الأساطير السردية في الرواية، فأفصحت عن تداخل المراجع وتعالقها مثلما أفصحت عن طبيعة فعل الكتابة باعتباره فعل حرية، يتيح للذات أن تمارس حريتها في الإنشاء، والتكوين ويعلمها الجرأة على التأسس. ولاشك أن مرافقة شهرزاد للروائي مكنته من تجاوز كل المحطورات.

ب/تداخل الأمكنة والأزمنة يتحول المكان في النص الروائي إلى جسر تعبر من خلاله رؤى ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وفكرية. وهو أداة فاعلة وسلطة حقيقية ترسم مسارات بعض الشخصيات، وتطرح مشروعية وجودها ضمن حيز مكاني بعينه فهو ليس ديكوراً أو مساحة هندسية مفرغة من محتواها الرؤيوي، وحين نضع شيئاً ما مكاناً شعرياً فذلك يعني أن نعطيه مساحة أكثر مما نعطيه موضوعية<sup>[16]</sup>. وفي هذه الرواية نلمح علاقة حميمة بين المرأة والمكان، ولا تتحدد جمالية اسطنبول، أو القاهرة، أو طهران إلا من خلال وجود الأنثى. وهذا الجمع بين الأنثى والمكان يعزز جملة من الثوابت التي تجمع بينهما: الجمال والتواصل والإغراء... الخ.

تلتقي كل الأزمنة في الرواية عند زمن واحد هو زمن الكتابة الروائية، ونختزل في قيمة أساسية وجع الكتابة ولذتها وحريتها. ولاشك أن، منطق الكتابة الجديدة يعرّز

توجّه الرواية في ممارسة حريتها، حرية الكتابة، في تركيب الأزمنة والخلط الواعي بينها، وتوسيع الأمكنة حيناً، وتخصيصها حيناً آخر، والتسلط على المراجع وتخويرها، واختراق الأنواع في كتابة تجمع بين أنماط القول المختلفة لأنها تدرك عجز النمط الواحد وحاجة الذات إلى الكثرة.

ج/ شعيرية الشخصية الأنثوية: تمتلك الأنثى جملة من الموصفات تؤهلها لأن تحدث تغيرات عميقة على مستوى الوجود، وهي تحمل في بنيتها التكوينية قوتين متناقضتين تعملان جنباً إلى جنب، وتجعل من الصعوبة بمكان تحديد الهوية الكاملة لهذا الكائن، وإذا كانت الأنثى قد خرجت من عباءة التاريخ لتتخذ الأرض- كما هو حال كليوباترا وجان دارك، فإنها قد تخرج من عباءة التخيل وترتبط بالحكي أي اللغة في مستواها المتعالي؛ أي عندما تتحول إلى سلاح ينقذ جيلاً كاملاً، ويؤسس لمدينة جديدة قوامها العدل، هي شهرزاد الليالي التي خرجت من عباءة الجمود والسلبية لتتخذ من خلال حكيها بنات جبلها، ناسجة قدراً جديداً، "لقد كانت لحظة الحكي عند شهرزاد لحظة متحفة، لكنها لحظة مليئة بالعزم والمراوغة، ويفقد ما كانت تعصي إلى أخريات مليئات بالكلام الذي يشغل الصمت، امتلكت جميعها ديمومة تتأكد دائماً أمام المعنيين بالسرد، وماذا مت شهرزاد تشخص أمام الجميع على أنها ادّعت الامتثال لتركة الانشقاق، وأعلنت الطاعة لتفرض العصيان؛ فالفن الذي ابتاع لها حياتها، انتصر أيضاً على تلك السوداوية المريضة وذلك العنت السلطاني تماماً كما ينهغي للديمومة الإبداعية أن تكون". [17]. وهي لم تنقذ المرأة فحسب بل أنقذت الرجل من جبروته وأخرجته من عالم العماء إلى عالم البصيرة.

تتلون شهرزاد براهيني بصور أنثوية متعددة الأوجه: هي الأم والأخت والحبوبة، والشائرة وسواء أكان اسمها شهرزاد أو آزاده أو زهرة، حواء أو ليليث أو عشتار فإنها تختزل كل القيم الإيجابية والسلبية، وهي العين الثالثة للروائي ينتظر انبعاثها المتجدد لأنها آهة المنفى ووجع الكتابة:

"ستأتي آزاده في الربيع"



وعندما تأتي سيكون الربيع  
تحضننا من خلال أشعة الشمس  
تقبل شبابنا  
وتقول: الآن ابدأ بالكتابة.<sup>[18]</sup>

3- مستوى الإشعاع: ويعني أن يمتلك العنصر الأسطوري قدرة على الإشعاع، وهذا الأمر يتوقف على خصائصه الذاتية التي سيستغلها المبدع كي يشع على العمل الأدبي، وقد حقق هذا النص إشعاعه الرمزي من خلال اتكائه على نص ثري، وقد استطاع أن يطوع نصوصاً كثيرة وينتج من خلالها مادة حكاية متميزة، وقد تمكن النص بفضل تضافر الأشكال التي استعارها من خلق مناخات وسطى اجتذبت إليها تجربة الإنسان سابقها ولاحقها، واستطاع الكاتب بفضل امتلاء خلفيته النصية من إنتاج نص جديد حيث استخدم براهيني في بصره كل أساليب التشابه والتضاد والتقاطع بغية الإحاطة بحملة من القضايا والقيم التي ترتبط بالإنسان في كل زمان ومكان. وكان يهدف من خلال هذه البلاغة الروائية الجديدة في الكتابة إلى تحويل عناصر الواقع إلى رموز ليست رموزاً رياضية مجردة، وإنما هي خاصيات إنسانية، متكاملة فنياً، تحيل على تواريع ومواقف وصراعات ونتائج، وهذا ما حاول براهيني إبرازه من خلال اتكائه على شخصية شهرزاد، إذ ينفث توظيفه على جملة من الأبعاد يمكن أن نلخصها فيما يأتي:

البعد السياسي: تجربة المنفى ويمكن أن نحصرها في موضوعين هما الحرب والديمقراطية، حيث أوضح من خلال الموضوع الأول أن الحرب هي حرب الملوك والطواغيت لتحقيق نوع من الأناية تكون ضحيتها الشعوب، استغل الكاتب موضوع الحرب ليرصد جملة من الأفكار السياسية منها، علاقة الحاكم بالشعب، ومختلف التجارب السياسية الخاصة بإيران والعالمية. وقد أفاض فيها الكاتب من خلال وجهة نظر من يكتب خارج الترخوم أي من المنفى.



البعد الاجتماعي: حيث عالج موضوع العدالة والحرية، ووضع المرأة في إيران وخارجها، وطموح الطبقات وسعيها لتجاوز الطبقة والرأسمالية والعنصرية ورغبة المثقفين في إرساء معالم الوحدة والتسامح والسلام.

البعد الجمالي: ويتضح في استمرار فعل الحكيم باستراتيجياته المختلفة، وفي خلق نوع من الرومانسية الحاملة سواء من حيث الموضوع أو الشكل / الكتابة الروائية الجديدة من حيث نقل الشخصية الروائية من الحيز الورقي إلى الحيز الواقعي حيث لا تفرّد الشخصيات في مساعدة الكاتب في اللحظات الحرجة. وقد طرح الكاتب مجموعة من القضايا النقدية مثل: الرواية الجديدة / لذة الكتابة والقراءة / جماليات القراءة.

#### الخلاصة:

سعى براهيني إلى تأسيس نوع من الكتابة جمع فيه بين "أهات المنفى وسحر الكتابة"، ورغم التزام هذا المدع، إلا أنه نسج عالماً روائياً متغرداً تعانق فيه ما هو موضوعاني بما هو حمالي، وعبر موجات الكلمة حاول الإلمام بمضامين حضارية وثقافية واجتماعية حيث احتار اللغة كأرضية لتشكيل وبناء عالم عجائبي وإيثاره من خلال قضايا سياسية واجتماعية، وفكرية حول الإنسان، ذلك الكائن المقموع باستمرار.

إن الخصوصية الثقافية والاجتماعية تؤثر لا محالة في رسم المعالم الإبداعية للروائي، فتكسي كتاباته برؤيته الإيديولوجية موقفه تجاه قضايا المجتمع، ومختلف الصراعات التي يعيشها. وقد تتحوّل الكتابة في بعض الأحيان إلى وسيلة فتالة تؤسس مجتمعاً جديداً تنهدم فيه معايير وقيم ثابتة لتحل محلها أخرى تعاكسها وتغلبها. إن رواية براهيني نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء، وهي تلك النصوص الموازية الشارحة التي تلقي على الرواية طلالها، وتفتح المعنى على التعدد، وهي تلك النصوص التي يحرض فعل القراءة على استحضارها، هي شهرزاد براهيني سميرته في المنفى، والعين الثالثة التي يكتب من خلالها.

### الهوامش:

- [1] المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، سلسلة الأئمة الأربعة، مؤلف للنشر، الجزائر، 1989، ص 292.
- [2] الأشاغنة: ملوك الجبال من بلاد الدينور وونهانود وهمدان وأذربيجان، وكان كل ملك منهم يلي هذا الصقع يسمى بالاسم الأعم أشغان؛ وقيل لسمائر ملوك الطوائف "الأشغانيون". انظر المسعودي: مروج الذهب، ج1، ص 309.
- [3] ابن النديم: الفهرست (دراسة بيوغرافية ببليوغرافية)، تحقيق شعبان خليفة ووليد محمد العوزة، المجلد الأول، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص 609.
- [4] Pietro Citati: La voix de Schéhérazade, texte français Tristan Macé Publié avec le soutien du centre regional des letters du Languedoc-Roussillon, Fata Morgana, 1996, p.25.
- [5] أبو حمدان (مميز): القصص المرصود دراسات في الرواية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص 10.
- [6] كاتب ونقاد وشاعر إيراني معاصر، ولد في مدينة تهریز الواقعة شمال غرب إيران، وتعد هذه المدينة من أقدم مدن إيران. كتب العديد من المؤلفات باللغة الفارسية والإنكليزية. يعد من أقطاب الحركة الديمقراطية الإيرانية. تعرض للملاحقة واعتقل عدة مرات في عهد الشاه وبعد ذلك في عهد الجمهورية الإسلامية. يعيش حالياً في كندا، ويدرس مادة الأدب المقارن في جامعة تورنتو (Toronto)، كما عين رئيساً لرابطة القلم في كندا، واعتبر أفضل شاعر إيراني معاصر. ترجمت أعماله إلى لغات كثيرة، ومن أهمها: مواسم في جهنم للشباب عواظ Les Saisons en enfer du jeune Ayyâz، إلياس في نيويورك (Elias à New York).

[7] Réza Barahéni: Shéhérazade et son romancier ou L'Auschwitz privé du DR Charifi, traduit du persan par Katayoun shahpar-Rad, Fayard, France, 2002, p155.

[8] Shéhérazade et son romancier, p439.

[9] Shéhérazade et son romancier, p125.

[10] فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 68.

[11] Shéhérazade et son romancier, p15/16.

[12] Shéhérazade et son romancier, p321.

[13] Shéhérazade et son romancier, p344.

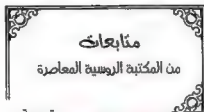
[14] ليليث: امرأة تحمل صورتين متناقضتين: الأولى تجعلها حامية للصفار، والثانية تجعلها شيطانة تجلب البؤس والشقاء للإنسانية.

[15] Shéhérazade et son romancier, p154.

[16] انظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص 184.

[17] الموسوي (محسن جاسم): ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي الوقوع في دائرة السحر، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1986، ص 22.

[18] Shéhérazade et son romancier, p158.■



ترجمة

شاهر أحمد ناصر

فيل ليباتوف يعارض «الشبيبة الذهبية»

المصدر: موقع صحيفة براءدا الروسية في شبكة الإنترنت 2007/4/10  
يوجد اليوم، مع الأسف، في الأدب الوطني، أسماء قلما تحدث إلى الجيل الشاب. يذكر الكثيرون فيل ليباتوف ككاتب ناحج (حسب المقاييس السوفيتية) بفضل عملي مشهورين - "التحري القروي" أنسكين، وزوجة الكمسمولي - ستوليتيف، (الكمسمول منظمة الشبيبة الشيوعية السوفيتية، والكمسمولي هو عضو هذه المنظمة - المترجم) وربما هو مشهور لأن هذين العملين حوَّلا إلى فيلمين سينمائيين. لعب دور الشرطي في القرية السيبرية كيدروفك بشكل رائع ومميز محبوب الشعب الممثل ميخائيل جاروف ولعب الدور الرئيسي في رواية "هذا كل شيء عنه" الممثل الشاب إيغور كوستوليفسكي.

كان نشاط فيل ليباتوف الأدبي، الذي كان سيبلغ الآن الثمانين من العمر لو بقي حياً، منمراً حقاً. لفت انتباه النقاد بالقضايا الملحة التي عالجه، وحدة

الصراع، وحداثة المضمون، والخصال النفسية، والأسلوب المجازي، واللغة البهية الرائعة، كما جذب ذلك اهتمام القراء العائق.

عندما عمل ليباتوف صحفياً في هيئة تحرير "بريتشوليمسكايا برافدا" اشتهر كمهني محترف قادر على كتابة تحقيق صحفي بعد سكرة عامرة. أثبت قصص ليباتوف الأولى "وقاد الطائرة"، و"البحارار" مدى تملكه لناصية الفن؛ ليس عبثاً، ولا مصادفة، أن تقوم صحيفة "يونست-الشباب" بطبعتهما في عام 1956. بعدئذ ظهرت روايات: "السنّة"، و"لا تحتمل وزرها"، و"البندول الأصم"، و"اللولب"، و"التحري القروي"، و"أسطورة المدير برونشتاتوف"، .... حصل قبل الحرب، و"الغار الرمادي" ....

قال فيل ليباتوف مرة، إن الإنسان الجيد لا يمكن أن يصبح كاتباً جيداً، لأن الكاتب الجيد الحقيقي يجب أن يكون لا مبالياً بالكوارث والمآسي التي تحيط به، عليه التأمل في ذلك، وتقويمه، وتسجيله وتركيز الانتباه إليه، وإن شئت طاقته الروحية على الحنان والشفقة والرحمة والرافة، أو على تقديم العون، فسيضعف ذلك كتابه.

أثار فيل فلاديميروفيتش مسألة الشخصية "الكوبوريرم". قال في أروقة أحد مؤتمرات اتحاد الكتاب: "كيف جرت الأمور سابقاً؟ إذ عد كل إمبرطور مصدر سعادة له أن يستشهد بالكتاب، ويقتبس منه. أما الآن فيخطب ماركوف (غيروغي موكييفيتش ماركوف رئيس اتحاد الكتاب السوفيت منذ عام 1971-المحرر) ويستشهد ببريجنيف".

تحدث رواية "ليف في روضة" التي نشرت بعد وفاته (1978-79؛ طبعت عام 1989-1990)، والتي تحمل طابع السيرة الذاتية، عن المنجم الصحفي الذي يدوخ الرأس والمختص بـ"الشخصنة الجذابة والساحرة". كتب ليباتوف ذلك عندما كان طريحاً على فراش الموت. إن التحليل الاجتماعي العميق لما يحصل في مجتمع "الاشتراكية المتطورة" وشخصنة الإنسان بحد ذاته -هما الموضوعان "الخالدان" للذنان عالجهما ليباتوف.

فالشيوعي، والمحارب في الجبهات الأممية فيودور أنيسكين، الإنسان الصارم والإنساني لم يكن مفوض شرطة فحسب، بل كان مفوض السلطة السوفيتية. وهو يمتلك المقدرة على التهكير بالمقاييس الدولية. أما يفغيني ستوليتيف -فهو إنسان يسعى لعيش الحقيقة، مؤمن من أعماقه بالخير، والعدالة، والصدق والإخلاص.

"أبطال أيامنا" هذه أصبحوا الأخ دانييل، ورئيس الورشة "ساشا. لكن يبدو أنه ينقص قادة التعليم العام للباقة والحصافة والدكاء كي يكلفوا تلاميذ المدارس

بكتابة مواضيع تعبير عنهم عن الكسمولي (الشبيبي) يفغيني ستوليتيف، الذي كتب التلاميذ مواضيع تعبير عنه سابقاً.

يكن الصراع في رواية "هذا كل شيء عنه" (المنشورة عام 1974)، والتي كتبها للشبيبة السوفيتية في سبعينيات القرن العشرين، في المواجهة بين منظمة شباب ستوليتوف ومدير قطع الأجراف البرغماتي غاسيلوف، يحفض المسؤول في قسم قطع الأجراف معدل الإنتاجية بهدف الثراء الشخصي، ونتيجة لذلك يحقق دائماً نسباً تفوق الخطة.

لم يقتصر الموضوع الخالد على الأدب السوفيتي الشائع الذي يعالج "المواضيع الإنتاجية". "الإنسان الشريف يفكر فيما يجب فعله، والرجل السافل يفكر فيما هو مفيد"، -هذا ما بينه القول البليغ والحكيم والمأثور العبقري الصيني كونفشيوس.

كتب فيل ليباتوف أنه يعبر اهتماماً كبيراً لما يقرؤه كل من أبطاله. "هذا أمر مهم لفهم أي إنسان هو" كان يفغيني ستوليتوف يقرأ كثيراً تولدت لديه منذ الطفولة بفضل تأثير السيد بيتشر-ستوي "كوح العم قوم" مشاعر التعاطف والرحمة إزاء المضطهدين. ومع نموه وبضحه أخذ يقص صور الزنوح من المجلات والصحف.

يوجد عنوان فرعي في أحدث رواية لنسج المس فاسيلي أكسيانوف "الأراضي النادرة"، هذا نصه "تريق ويؤس الطغم الحاكمة مهداة إلى آخر الكسمولين". البطل الرئيسي في أعمال جين سترابوف، هو الجيل الذي، كما يكتب الكاتب، "يجب أن يباشر التعامل مع "الغضا"، لكن وما أن البشرية لم تكتشف هذه الطاقة الجديدة، فقد اتجه إلى "تكريس حياته لأفريقيا، كساحة محتملة للمأسي والكوارث الجماعية".

تبرز تلاوة قائمة أسماء العديد من أبطال ليباتوف، وأبطال أكسيانوف مسألة الغوص في "آثار الماضي" -في سبعينيات القرن العشرين عندما عاش وأبدع فيل فلاديميروفيتش. ويكتب فاسيلي أكسيانوف فقط عن أولئك الذين ترعرعوا "على القاعدة العوجاء للأيدولوجيا المشوهة".

يكتب مثلاً، عن ذلك السيد "الذي حاور الأربعة من العمر"، والذي يملك علاقة ما بروايتنا. والذي يتم التعرف عليه في سجن موسكو: "سجين المعتقل الأحمر" وهو المعتقل الحقيقي "بوتيركي" و"ضحية عصابة عدالة القضاء" الذي يتبجح الليبراليون بها.

يجعل ليباتوف أبطاله من أبناء البلشفي القديم، ابن رجل الأمن والاستطلاع، الذي قضى بعد الحرب متأثراً بجراحه، الذي تربي على العادات الثورية في الجيل



"ما الذي يجري؟" -سأل باهتمام.  
 اقترب مقاتل منه وقدم له رسالة، جاء فيها: "لقد وصل كيتاهاهكي محافظ مدينة  
 كيونو توأ إلى باب الدير ويطلب استقباله".  
 "لا شيء أقوله لهذا الإنسان،" -أجاب المرشد.  
 خلال بضعة دقائق ظهر المحافظ بحد ذاته، معتذراً، خط شيناً ما في الرسالة  
 وسلمها للمرشد.

حيث جاء، "كيتاهاهكي يطلب استقباله".  
 "على الرحب والسعة!" -أجاب توفوكو.  
 في 1 مايو (أيار) من عام 2003 علقت لافتة على حاملة الطائرات "لينكلون"  
 حيث أعلن الرئيس بوش نهاية العمليات العسكرية الكبرى في العراق، كتب عليها  
 "نعدت المهمة". بلغ عدد الضحايا الأمريكيين في ذلك اليوم 217 ضحية. وفي اليوم  
 الذي أكتب فيه هذه الأسطر زاد عددهم عن 2700 ضحية.

يقول الحاخام أدين شتبنزالتس "عندما يريد أحد ما أن يعرف حقيقة نفسه،  
 مستخدماً الأمور الثابرة كدرجة للمقارنة، فإنه سيحدد فقط كومة من الصف  
 الفارغة، مرتبطة الواحدة بالأخرى، وهنا يكمن مغزاها".

"من الخطأ أن تعرف نفسك بأفك صديق فلان، أو ابن فلان، أو تشغل منصباً  
 ما، أو تضطلع بهذه المسؤولية أو تلك" لأن كل ما يمكن أن نعرفه مثل هذه الطريقة،  
 هو حدودنا، -وكقاعدة هي حدود غير كاملة ومبهمة، فكيف لو حاول أحد ما أن  
 يجعلها مربية وجلية على حساب الآخرين".

"العلاقة الوحيدة الممكنة -هي العلاقة مع الله، هنا يصبح لكل شيء مغزى،  
 وأهمية، ونحن ننفتح لإدراك الفكرة العليا".

يؤكد القديس أعستطين أن التكبر -ليس عظيمة، بل عطرسة وتعجرف. يزعم  
 المنفوخ بالعتو والغطرسة أنه عظيم، لكنه في الحقيقة مريض.

نصائح من كتاب "داودي زين":  
 من الأفضل ألا تملأ الكأس حتى النهاية، كيلا يفيض عندما تملئه.

النصل المشحوذ كثيراً يصبح واهياً وهشاً.  
 عندما يملأ النفط والذهب القاعة، لن يستطيع من يملكهما أن يحافظ على أمنه  
 وسلامته.

عندما يقود الغنى والتبجيل إلى التشامخ والعجرفة والغطرسة والخيلاء، سيحل  
 الشر بعدها حتماً.



عندما نقوم بعملنا، ويبدأ سجد اسمنا، تدعو الحكمة أن نبقى في الطل حتى ننجز عملنا.

### الخطيئة الثانية: الجشع؛

يعرف القاموس الروسي الجشع بأنه اسم موصوف مؤنث. "السعي لتحقيق الرغبات المفرطة، الفاحشة، الشرهة، المفهومة، الزائدة عن الحد، التي لا تشبع". يرادف الجشع في القاموس الروسي: الطمع، حب المال، الأثرة النفعية، البخل، الشراهة، الطمع في المال.

وتعرفه الكنيسة الكاثوليكية كخرق للوصية العاشرة: "لا تشته بيت قريبك. لا تشته امرأة قريبك، ولا عبده، ولا أمته، ولا ثوره، ولا حماره، ولا شيئاً مما لقريبك". هذه الوصية ضد النزوع والميل إلى، أو الاشتهاى الجامع والمتهور لتحقيق الرغبة والمتعة، أو التملك والاكتساب واشتهاى أي شيء ليس ملكاً لك.

يقول الفيلسوف سينيكا يشتهي ويريد الفقراء شيئاً ما، ويشتهي الأغنياء ويريدون الكثير، أما الجشعون - فيشتهون ويريدون كل شيء.

جاء في تاريخ الأنبا - النساك: "قال الراهب لرئيس الدير أيها الأب المقدس، قلبي مليء بالحب للعالم أجمع. روحي - طاهرة بطيعة من الوسواس، والإغراء، والضلال، والغوايات الشيطانية الشريرة، ما الذي عليّ فعله الآن؟". طلب رئيس الدير من الراهب أن يرافقه لعيادة مريض بمرص عصا، صلب الإقامة في الكنيسة. لاحظ رئيس الكنيسة وهو يعري الأقارب بملف صندوقاً في الزاوية، فسأله عما يحتويه.

"ثياب، أجاب قريب المريض، الثياب التي لم يلبسها عمي قط. لقد اشترى أشياء، مفترضاً أنه سيلبسها في مناسبة ما، لكنها في المحصلة تقعن في هذه الخزانة". لا تنسَ هذا الأمر، - قال رئيس الدير للراهب عند مغادرتهما منزل المحتضر -: إذا وجدت في قلبك كنوراً روحية، سارع وأطلقها تفعل فعلها، وإلا فإنها ستضيع هباءً".

جاء في مقال خاص بالأزمة المالية الآسيوية التي حصلت في عام 1997 مايلي: تابع سماسرة البورصات عمليات البيع والشراء، وظلوا واثقين من أن العالم لن يتغير، وبقي هاجسهم كيف يعرضون حميتهم ومراقبة نمو مواردهم باطراد. لم يعيروا أي انتباه إلى الخسارة الفطيمة التي جلبوها للعملة (الماليزية) المحلية. وفجأة تبخر 500 مليار دولار من التداول. وعندما حل وقت تفسير ما حصل، لأولئك الذين فقدوا جنى عمرهم الذي تعبوا لتحقيقه سنوات طوالاً، وشن الضحايا الكبيرة. كان هناك جواب واحد: "السوق هي المذنبه". وفي الحقيقة هم السوق.

نظر الموت والجشع مرة إلى الناس، كيف تخور قواهم بحثاً عن الألباس. "سأخذ بعضهم- ستم الموت- أعطني ثلث أولئك الناس، لأنصرف من هنا". "إنهم لي، - أجاب الجشع. - إنهم- عبيدي. لن أعطيك أحداً منهم". عندئذ لامس الموت المياه بعصاه السحرية ولوئها. فمات كل من شرب منها مباشرة. "لماذا أخذت جميع عبيدي؟". -صرخ الجشع بجدة. "لأنك لم ترضَ إعطائي واحداً منهم"، - أجاب الموت.

قال أدولف هتلر في إحدى خطبه، أثناء تحضيره التربة المناسبة للمحرقة: "ينتج الشعب اليهودي العاجز وعديم الأهلية ظاهرة الطفيلية. يسخر اليهود الجشعون الطبقة الوسطى في صالحهم".

منذ مئات السنين قال الحاخام ابن ميمون مايلي: "يرسل الله رسله إلى الإنسان، التي تدعى: "العلل". العناية الإلهية علمتني أن أعطي بصحتي، فلتمنحني كل دقيقة الحب لما أصنعه، ليبعد الجشع، والفطرسية وحجب السلطة أو البخل عني وعن نظري، كيلا تكرهني على تسبيل أن من واجب كل إنسان أن يعطي الآخر أفضل ما لديه".

نصيحة من كتاب "داو دي زين"  
خمس وردات تعمي عيني الإنسان خمس نوتات تصم أذني الإنسان. خمس أذواق تمزق السماء. يوقظ الصيد والقنص والسباق الجنوني الشغف والميول الوحشية والهيجان والقسوة في القلب. لذلك ينأى العاقل عن الأمور السطحية ويفضل الغوص في الأعماق. ■

## نافذة على العالم

مدير التحرير

لابد لكي يكون المنزل صحياً من أن تكون نوافذه وأبوابه مشرعة لأشعة الشمس والنسيم العليل، ليتجدد هواء الغرف، فينتعش السكّان بالدفء والراحة والاطمئنان. أما إذا كان بلا نوافذ ولا أبواب فإنه يتحوّل إلى ضريح واسع، ولكّنه مغلق يتفاعل فيه الألفاس، وتختلق شيئاً فشيئاً إلى أن يكون الموت.. وكم من أمة استهانت بذلك مدّعية بأنّها الأكثر حضوراً، فكان مصيرها الزوال، لأنّ البقاء دائماً للأقوى والصالح للحياة والساعي إلى معرفة ما يحيط به، والاجتهاد أمر مرغوب في ذلك كلّهُ، والإنسان عدوّ ما يجهل من جهة، وتوافق إلى معرفة كلّ شيء ليميز الطالح من الصالح من جهة أخرى.

إنّ معرفة الآخر ضرورة للعقلاء، ولذلك سعى الإنسان إليها في القديم والحديث. وكان السفر وسيلة إلى ذلك (اغترب تتجدّد)، سواء أكان السفر للتجارة، كما هي الحال في نشأة المسرح العربي على يدي المؤسس مارون النقاش، أم كان للعلم والمعرفة، كما هي الحال عند كثيرين ممن يوفدون إلى بلدان العالم غرباً وشرقاً للتخصّص في شأن ما، وبكنا أن نضرب أمثلة كثيرة على ذلك في كتب الرحلات التي سعى أصحابها لاكتشاف الآخر في العادات والتقاليد والفولكلور والاطلاع على الإنجازات الحضارية، وكلّنا يدرك

التحولات العظيمة التي حلت في شخصية الشيخ رفاعة رفاعة الطهطاوي فتى مصر الذي رافق البعثة الأولى التي أرسلها محمد علي باشا إلى فرنسا، فقد عاد من هناك، وفي جعبته قسم كبير من المشروعات الحضارية، وحاول النهوض بالحياة المصرية وثقافتها في القرن التاسع عشر، وليس بعيداً عن ذلك، رحلة فرنسيس المراس في كتابه "رحلة باريس" وأثرها في فكره التنويري، وكذا شأن أحمد فارس الشدياق في كتابه "الواسطة في معرفة مألطة" و"كشف المخبأ عن فنون أوربه"، وعلينا ألا ننسى هنا الروايات الكثيرة التي اتخذت موضوعات لها ذات صلة بالآخر، والفائدة من هذه الرحلات مزدوجة، فهي تبدأ من معرفة الآخر ومعرفة ما لديه من معارف وعلوم وتقانات إلى تقبله والحوار معه.

ولا شك أن لدى الآخر حقولاً معرفية نحتاج إليها في نهضتنا الحالية، وهو في الوقت ذاته يهتم بما لدينا، ولا سيما أن بلاد المشرق قد رأت النور أولاً، وحسبنا هنا أن نذكر كتاب "الف ليلة وليلة" والفتوحات التي حققها في السرديات الأوروبية بعامة، والفرنسية منها بخاصة، بعد أن ترجمه أنطوان غالان إلى الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر، فنقل إلى الغرب روح الشرق، وصارت شهرزاد مصدراً ثراً للحكايات المختلفة، وعلينا أن نتذكر في هذا المجال أن مجد جبران خليل جبران الأدبي في الغرب في أنه كان يحمل إليه روح الشرق وأسراره العميقة.

كانت الترجمة وما تزال أهم وسيلة اتصال معرفية، ومعرفة اللغات والثقافات ضرورة للمترجم الحاذق، ونضرب على ذلك مثلاً بسليمان البستاني الذي نقل "الإلياذة" إلى العربية شعراً، وكتب لها مقدمة نقدية واسعة، واشتغل عليها سنوات في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وقد كان يتقن خمس عشرة لغة عدداً ونقداً، ويروى أنه كان يهيم بوضع أبجدية للغة الغجر غير أن المنية عاجلته، كما يروى أنه في إحدى

سفاراته للدولة العثمانية إلى بريطانيا دعاه الملك والمملكة لزيارة القصر بعد أن أعجبا ببلغته الإنكليزية، فقال له الملك: لاشك في أنك تعلمت هذه اللغة في بلادنا، فتيسر لسليمان أن يجيبه بأنّ هذه أول زيارة له إلى المملكة، فقال الملك: إذا تعلمتها في مدارسنا التي أنشأناها في بلادكم، ولكنه أجاب: كلاً يا سيدي، وإنما تعلمتها في مدارسنا الوطنية.

نحن اليوم أشدّ حاجةً منا من أيّ عصر مضى للإفادة من الحقول المعرفية المختلفة التي ينتجها الآخر لنهضتنا الثقافية المنتظرة، وبخاصة أنّ هذا الآخر مازال ينتج مزيداً من المعرفة النقدية والمناهج البحثية، ولذلك كانت مجلة "الآداب العالمية" منذ صدورها بعنوان "الآداب الأجنبية" إلى اليوم، وستبقى نافذة مفتوحة على الغرب والشرق في آن معاً، نافذة مفتوحة على الإبداع. ■

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>